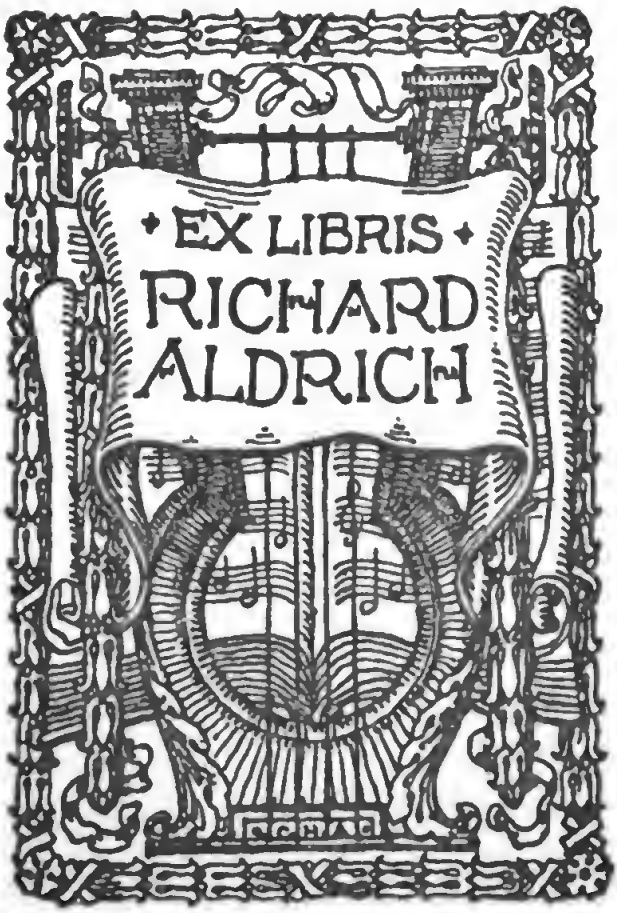
Joseph Haydn

Carl Ferdinand Pohl, Hugo Botstiber

Mus 3091.80.5 (1-2)



HARVARD COLLEGE LIBRARY

MUSIC LIBRARY

Joſeph Haydn.

Erſter Band.

Erſte Abtheilung.

Joseph Haydn

von

C. F. Pohl.

Erster Band.

Erste Abtheilung.

Berlin.

Verlag von A. Sacco Nachfolger.

(A. E. Glücksberg.)

1875.

Mus 3091.80.5 (1-2)

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
DEC 12 1955

Das Recht der Ueberſetzung behält ſich der Verfaſſer vor.

DEN MANEN

OTTO JAHN'S

Vorwort.

Ich war nicht wenig überraſcht, als ich im Februar 1867 durch die vorſtehende Buchhandlung aufgefordert wurde, für deren Verlag eine Biographie Joſeph Haydn's zu ſchreiben. Die Firma hatte ſich nämlich zuerſt an Otto Jahn gewendet, dieſer aber, den Antrag ablehnend, zugleich mich für dieſe Arbeit vorgeſchlagen. Dies mußte mich nur um ſo mehr überraſchen; hatte ich ja doch als die einzige größere literariſche Arbeit kaum erſt die Monographie „Mozart und Haydn in London" vollendet, zu der mich ebenfalls Jahn ermuntert hatte. Dieſe Kluft nun, die zwiſchen einer engbegrenzten Arbeit und einer vielumfaſſenden Biographie liegt, ſollte ich jetzt mit einem Satz überſpringen. Es war für den Empfehlenden wie nicht minder für den Empfohlenen ein bedenkliches Wagniß. Meine wiederholten Vorſtellungen, daß die muſikaliſche Welt bisher erwartet hatte, gerade von ihm, von Jahn, dieſe Aufgabe gelöſt zu ſehen, und daß es einer argen Enttäuſchung gleich käme, wenn jetzt ein völlig unbekannter Neuling in der muſikaliſchen Literatur als Erſatzmann einträte, führten zu weiter nichts, als daß Jahn noch im letzten Moment nur um ſo entſchiedener ſich dahin ausſprach, daß er die Biographie auf keinen Fall ſchreiben werde und daß ich mich unverzüglich an die Arbeit machen ſolle. Was Jahn bewog, gerade mich ins Auge zu faſſen, iſt mir heute noch ein Räthſel. Freute ihn mein ausdauerndes Arbeiten im British Museum und die im Aufſuchen nicht unglückliche Hand oder rechnete er auf des Dichters Wort, das den Menſchen mit ſeinen größeren Zwecken wachſen läßt — genug: ich ſchlug endlich ein, noch heute zweifelnd, ob ich damit Recht gethan. Was dabei aber (abgeſehen von der verlockenden Ausſicht, eine

angeborene Schaffensluſt zum Zwecke eines ſo ehrenvollen Zieles in ein Hauptbett geleitet zu ſehen) den Ausſchlag gab, war erſtens die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit dieſer bis jetzt noch immer ſchmerzlich vermißten Arbeit; zweitens die auf Erfahrung gegründeten Zweifel, ob Jahn, entfernt vom Schauplatze, im Stande ſein werde, das nöthige Material aus dritter Hand vollſtändig erlangen zu können. Und darin hatte ich mich nicht getäuſcht, denn ich erfuhr gar bald, wie nothwendig perſönliches Eingreifen ſei und wie ſo manches bereits Erlangte etwa ein zweites Mal zu erreichen auch mir jetzt wohl kaum gelingen würde. Ich machte mich alſo ans Werk und Jahn freute ſich über jeden neuen Fund, über jeden neuen Fortſchritt, von dem ich ihm berichten konnte, und immer dringender munterte er mich zum Ausharren auf. Da kam der 9. September 1869 — Jahn war todt! Die Aufgabe, die der vortreffliche Mann mir übertragen hatte, betrachtete ich nun als ein Vermächtniß; ſein Andenken zu ehren, ſein Zutrauen in möglichſt treuer Ausführung des unternommenen Werkes nach Kräften zu rechtfertigen, wurde mir zur heiligen Pflicht.

Ich ſprach von der Nothwendigkeit einer Biographie Haydn's und glaube wohl, daß mir hierin Jedermann beiſtimmen wird. Bildet Haydn doch das verbindende Glied unſerer großen Heroen des vorigen Jahrhunderts. Er trat als Jüngling in die Außenwelt, als eben Bach ſein thatenreiches Leben beſchloſſen hatte; er erlebte in nächſter Nähe die erſten Reform-Triumphe Gluck's und deſſen Hinſcheiden nach ruhmvoller Siegesbahn; der ganze Lebenslauf Mozart's, mit dem er ein ſo unvergeßliches Freundſchaftsbündniß geſchloſſen hatte, zog an ihm vorüber wie ein Wundertraum; und ſelbſt die Erſcheinung einer gluthverheißenden Feuerleuchte war ihm in Beethoven, dem er in mancher Beziehung ein Vorläufer wurde, noch beſchieden. Als zeitgemäße Vermittelung dieſer Gegenſätze waren Schöpfungen, welche die erregten Geiſter durch wohlthuende Klarheit und Helle wieder dem harmloſeren Genießen und Empfinden zuführten, wie geſchaffen. Lenkt doch auch der Wanderer nach den mächtigen Eindrücken gigantiſcher Felſen und ſchauerlicher Klüfte gerne wieder ſeine Schritte der friedlich ausgebreiteten Flur entgegen. Haydn ſang und ſein Geſang verbreitete Freude und Luſt am Daſein. Nichts vermag wohl bezeichnender den Eindruck ſeiner Schöpfungen zu ſchildern als jenes Bekenntniß eines Kritikers, daß er ſich beim Anhören eines Haydn'ſchen Muſikſtückes immer angeregt fühle, etwas Gutes zu thun.

Die Lebensgeſchichte Haydn's, ſo einfach ſie an ſich iſt, bildet zugleich die Geſchichte des Fortſchrittes in der Tonkunſt, der er, an

Vorhandenes anknüpfend, neue ungeahnte Bahnen öffnete, die von ihm ſelbſt und von ſeinen Nachfolgern immer mächtiger erweitert wurden. Dieſes außerordentliche Verdienſt kann ihm kein Gebildeter abſprechen, mag er ſich von deſſen Werken angeregt fühlen oder nicht. Wem aber das Verſtändniß gegeben iſt, eben dieſe Werke nach dem Maßſtabe der gleichzeitig entſtandenen oder beſſer noch der vorangegangenen Werke zu beurtheilen, der wird ſich ſchon durch das belehrende kunſtgeſchichtliche Intereſſe, das ſie bieten, angezogen fühlen und ihren Werth nach Verdienſt zu würdigen wiſſen. Werke der Vergangenheit immer nur an den Erzeugniſſen der Gegenwart abzuwägen (und kein Kunſtzweig hat mit dieſem Uebel mehr zu kämpfen als eben die Muſik), iſt ebenſo unvorſichtig als ungerecht und läßt uns in Vorhinein ſo manchen Genuſſes verluſtig werden.

Nach Uebernahme der Arbeit galt es nun, die Wege zu den nöthigen Vorarbeiten auszuforſchen. Für die erſten Jahrzehnte in Haydn's Leben gaben Haydn's eigener kurzer biographiſcher Abriß, die Skizzen von Dies, Griesinger und Carpani die einzigen Anhaltepunkte. Haydn's Geburtsort, ſeine erſte Schulzeit in Hainburg und etwaige Erforſchung ſeiner Voreltern waren ins Auge zu faſſen. Letzterer Punkt war mir nicht gleichgültig; hält doch jeder Ritter, Graf und Fürſt auf ſeinen Stammbaum, warum nicht auch ein von Gott geadelter großer Künſtler. Die Ausbeute gelang hier über Erwartung; ebenſo über Haydn's Aufenthalt im Kapellhauſe zu Wien, wiewohl erſt nach viermaligem Anlauf. Auch über die Zwiſchenzeit bis zur erſten Anſtellung kam vieles zu Tage, obwohl hier die Schwankungen chronologiſcher Folge am unſicherſten waren. Ueber die faſt dreißigjährige Periode in Eiſenſtadt und Eſterház blieb dagegen noch faſt Alles zu ſagen; hier konnten ausſchließlich nur amtliche Belege helfen. Bei Haydn's Aufenthalt in London genügte eine, dem Ganzen entſprechend angepaßte Verwerthung meines von mir bereits in anderer Form benutzten Materials. Der Reſt, als uns näher liegend, machte weniger Sorge. Das Wichtigſte blieb immer noch Haydn's eigentliche langjährige Amtszeit und die damit eng verknüpfte Geſchichte der fürſtlich-Eſterházy'ſchen Muſikkapelle. Blieben hier Thür und Riegel verſchloſſen, war alle Arbeit verlorene Mühe. Meine erſten Schritte galten daher auch der Entſcheidung dieſer Frage. Das Glück war mir günſtig, obwohl eine vorläufige Anfrage dahinauslief, daß es nicht des Weges nach Eiſenſtadt verlohne, da außer einigen Manuſcripten daſelbſt ſoviel wie nichts weder über Haydn noch über die Kapelle vorhanden ſei. Es kam aber anders. Ich fand nicht nur zahlreiche handſchriftliche Partituren, Briefe und Amtsſtücke Haydn's, gedruckte

und geschriebene Musikalien seiner Composition, sondern auch das nöthige Material zu einer vollständigen Geschichte der Kapelle, unter tausend und Tausenden von Amtsschriften zerstreut, die alle nur möglichen Angelegenheiten des Hauses und seiner riesig ausgedehnten Besitzungen betrafen.

Das Wichtigste war nun zunächst die Anlegung thematischer und chronologischer Verzeichnisse von Haydn's Werken. Dazu konnte auch der Vorrath in Eisenstadt nicht ausreichen; es mußte weiter ausgegriffen werden. Auch hier war der Erfolg günstig und lagen endlich folgende Hülfsmittel vor: Haydn's erster Entwurf- und der größere, übrigens mehrfach bekannte und von Elßler geschriebene thematische Katalog („Verzeichniß aller derjenigen Compositionen, welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18. bis in das 73ste Jahr verfertiget zu haben"); die in Eisenstadt vorhandenen Musikalien; die an Autographen und Abschriften reiche Artaria-Sammlung, von erwähntem Elßler, Haydn's Copisten in den 30er Jahren erworben; die Sammlung der Firma Breitkopf und Härtel, enthaltend eine Reihe wichtiger Geschäftsstücke, Notizen und Kataloge, aus jener Zeit (1799 und später) stammend, in der Haydn mit dieser Firma behufs Herausgabe seiner Werke in Verbindung trat, bei welcher Gelegenheit ihm auch eine Liste aller seiner, damals im Besitz der Handlung vorräthigen Werke vorgelegt wurde, die Haydn sofort als richtig oder nicht von ihm herrührend bezeichnete; zahlreiche von Otto Jahn gesammelte Partituren Haydn's; das an Haydn'schen Compositionen besonders reiche Kirchenmusik-Archiv zu Zittau (aus dem Nachlasse des dortigen Kaufherrn August Christian Exner, eines leidenschaftlichen Musikfreundes und Verehrers Haydn's); eine in Frankfurt aufbewahrte Sammlung (möglicherweise herrührend von dem churfürstlichen Hofkammerrath von Mastiaux aus Bonn, einem eifrigen Musikdilettanten und Anbeter Haydn's, mit dem er auch in Briefwechsel stand); das ansehnliche Musikarchiv des geistlichen Stiftes Göttweig in Unter-Oesterreich (die zahlreichen, kurz nach ihrem Entstehen daselbst aufgenommenen Werke Haydn's deuten unzweifelhaft auf irgend eine Verbindung mit Eisenstadt hin); die Musikarchive der geistlichen Stifte Kremsmünster und St. Florian in Ober-Oesterreich; die Hof-Bibliotheken zu Wien und Berlin; das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien; einzelne in musikalischen Sammlungen und in Privatbesitz befindliche Autographe und Abschriften. Ferner: der im Jahre 1763 begonnene erste gedruckte thematische Katalog Breitkopf's (enthaltend alle in dieser Handlung vorräthigen geschriebenen und gestochenen Musikalien des In- und Auslandes); Gerber's, in der Musikalischen Corre-

ſpondenz (1792) zuſammengeſtelltes erſtes Verzeichniß der bis dahin erſchienenen Werke Haydn's, vervollſtändigt in ſeinem Muſikaliſchen Lexikon, 2. Aufl. 1812; die größeren Kataloge der Muſikhandlungen J. Ch. Weſtphal in Hamburg (80er Jahre) und J. Traeg in Wien (1799); Kataloge von J. A. André (Offenbach a. M.), Gayl und Hedler (Frankfurt [am Main), J. C. F. Rellſtab (Berlin), J. J. Hummel (Amſterdam und Berlin), H. G. Nägeli (Zürich), Günther und Böhm (Hamburg), Roſt (Leipzig), Artaria et Co. (Wien); das große Verzeichniß (12079 Nummern) der im Jahre 1836 verſteigerten bei Breitkopf und Härtel vorräthigen gedruckten und geſchriebenen Muſikalien (darunter mehrere Hundert Compoſitionen von Haydn).

Nunmehr zeigten ſich Schwierigkeiten, die nicht immer oder nur allmählig überwunden werden konnten; dahin gehörte die heilloſe Verwirrung der willkürlich angenommenen durcheinanderlaufenden Opuszahlen; mannigfache Bearbeitungen und Verſtümmelungen von Werken, deren urſprüngliche Geſtalt häufig nicht nachzuweiſen war; häufige Umſtellungen von den Sätzen eines und deſſelben Werkes; zahlreiche in Schrift und Stich vorhandene Fehler und eine große Anzahl zweifelhafter, zum Theil nachweisbar apokrypher Werke. Der ſo oft betonte Mangel eines ausführlichen thematiſchen Kataloges rächte ſich nun auf empfindliche Weiſe. Schon Gerber klagte darüber und ſuchte ihm in obiger periodiſchen Zeitſchrift (Muſikaliſche Korreſpondenz der teutſchen Filarmoniſchen Geſellſchaft für das Jahr 1792, Nr. 17 und 18) abzuhelfen. Er meinte damals, daß wenn ſich eine anſehnliche Muſikalienhandlung zu dieſem „Ehrengedächtniß" bereit fände, ein derartiger Katalog „gewiß nicht zu Makulatur würde". Zu einem Katalog war es aber auch 1812 noch nicht gekommen; nur Weſtphal in Hamburg war Gerber's Aufforderung um werkthätige Unterſtützung entgegen gekommen. Er war (wie Gerber ſagt) der Einzige, der mit ſeinem Handelsgeiſte doch ſo viel Liebe zur Kunſt und Literatur verband, daß er ihm eine thematiſches Verzeichniß von allen Haydn'ſchen Werken, welche durch ſeine Hände gegangen waren, mit den nöthigen Angaben der verſchiedenen Ausgaben überſchickte.

Den biographiſchen Theil der Arbeit betreffend war es vor allem nöthig, eine Ueberſicht und eingehende Kenntniß der dahin einſchlagenden Literatur bis auf unſere Tage zu gewinnen. Ueber Haydn's Leben wurde zwar viel geſchrieben, doch ſtoßen wir bei näherer Unterſuchung meiſtens nur auf Wiederholungen, nur ſelten vermehrt durch authentiſche neue Mittheilungen. Die „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Muſik betreffend", Leipzig 1766—1770 (J. A. Hiller);

C. L. Junker „Zwanzig Componiſten", Bern 1776; Gothaer Theater-Almanach 1776; J. G. Meuſel „Teutſches Künſtlerlexikon, Lemgo 1778; Muſikaliſcher Almanach auf das Jahr 1782, Alethinopel (Junker) ſind nur inſofern hier zu nennen, als ſie die erſten ſind, die Haydn überhaupt in kurzem erwähnen. Die erſte eigentliche biographiſche Skizze ſchrieb Haydn ſelbſt einer Aufforderung folgend, im Jahre 1776 oder 1777 in Form eines Briefes. Dieſe Skizze wurde zu dem 1778 erſchienenen Werke „Das gelehrte Oeſterreich" (von De Luca) benutzt, am Schluſſe ergänzt mit einer kurzen Charakteriſtik aus dem Wiener Diarium 1766. Zum zweitenmale finden wir dieſen Abriß verwendet im „Muſikaliſchen Almanach für Deutſchland auf das Jahr 1783", Leipzig (von Forkel; 1784 wiederholt, 1789 mit einigen Zeilen erweitert). European Magazine, London 1784, lieferte eine ſehr allgemein gehaltene, entſtellte und theils unverantwortlich ſchmähende Skizze, in C. F. Cramer's „Magazin der Muſik", 1784, als „Curioſum" ins Deutſche übertragen. Der „Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien" auf das Jahr 1788, von F. C. Kunz (Wien, gedr. und zu finden bei Joſ. Gerold) bringt nur einen „kleinen Schattenriß von dem erklärten Liebling der Tonkunſt" (den der Almanach ums Jahr 1730 zu Wien geboren und im Jeſuiten-Collegium erziehen läßt). Charles Burney gab in ſeiner General History of Music, vol. IV, 1789, eine kurze Biographie, die er durch Vermittelung des engliſchen Geſandten in Wien, Sir Robert Keith, erhielt und aus Eigenem vermehrte. — Gerber's hiſtoriſch-biographiſches Lexikon der Tonkünſtler, 1790, bringt die ſchon von Forkel benutzte Skizze nebſt kurzem Zuſatz. In der zweiten Ausgabe, 1812, ſtellt Gerber, der unterdeſſen mit Haydn brieflich verkehrt hatte, mit gewiſſenhafter Treue alles zuſammen, was bis dahin über den Meiſter geſchrieben worden war. — Das „Muſeum deutſcher Gelehrten und Künſtler" (C. A. Siebigke), Breslau, Heft II, 1801, enthält ebenfalls Forkel's Aufſatz mit Benutzung einiger bis dahin erſchienenen Zeitungsnotizen (als Variante wanderte hier Haydn zum Schulrector nach „Hamburg"). — Im „Journal des Luxus und der Moden", Weimar 1805, veröffentlicht der großherzoglich ſächſiſche Landrath C. Bertuch aus Weimar Haydn's Lebensabriß, der aber nur bis zum Unterricht bei Porpora reicht. Bertuch empfing dieſen Abriß von Grieſinger und nahm ihn dann auch auf in ſeine im Jahre 1808 erſchienenen „Bemerkungen auf einer Reiſe aus Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806", Bd. II. — Kurz nach Haydn's Tode erſchienen mehrere Biographien über Haydn; die wichtigſten ſind die von Grieſinger und Dies. Georg Auguſt Grieſinger, k. ſächſiſcher Legationsrath, der die letzten zehn

Lebensjahre Haydn's mit ihm in freundschaftlichstem Verkehr stand, notirte sich ohne dessen Vorwissen alles, was ihm Haydn über seinen Lebenslauf erzählte, und veröffentlichte seine Aufzeichnungen zuerst in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 1809, und dann erweitert in der Broschüre „Biographische Notizen", Leipzig 1810. (Fétis, Biogr. univ. des Musiciens, bemerkt zu dieser mit Liebe geschriebenen Arbeit etwas übereilt: Notice exacte mais écrite avec froideur.) — Der Landschaftsmaler Albert Christoph Dies wurde durch den Bildhauer Grassi bei Haydn eigens eingeführt, um Daten über dessen Leben zu sammeln. Haydn genehmigte dies nur zögernd, indem er bemerkte: seine Lebensgeschichte könne für Niemand interessant sein. Das Resultat seiner 30 Besuche (1805 bis 1808) hat Dies in dem Büchlein „Biographische Nachrichten von Jos. Haydn", Wien 1810 (mit Porträt nach Ihrwach's Medaillon) niedergelegt. Es war in den Jahren, wo Altersschwäche und Krankheit dem Greise Schonung auferlegten und das Tagebuch daher etwas ungeregelt ausfallen ließen. Neukomm, der mit Haydn schon vordem intim vertraut war (was er ausdrücklich hervorhebt), hat, von Jahn aufgefordert, zu diesen Aufzeichnungen einzelnen Punkten gegenüber zustimmende und abwehrende Bemerkungen niedergeschrieben, die mir noch von Jahn selbst zur Benutzung zugestellt wurden. Maler Dies meint u. a., daß Haydn Anekdoten aus seinem Leben, der augenblicklichen Laune freien Lauf lassend, mit Varianten erzählt habe. Mit Willen hat dies der Greis gewiß nicht gethan, zu verwundern wäre es aber nicht gewesen. Man bedenke doch: Eine Reihe Männer lösten einander ab, den alternden Meister über sein Leben auszuholen — Griesinger, Dies, Carpani, Bertuch, Neukomm, Nisle und so manchen Andern sollte er Rede und Antwort stehen. Das war zu viel zugemuthet. Dennoch haben wir alle Ursache, diesen Männern dankbar zu sein, denn ihre Mittheilungen waren wichtig genug, allen späteren Biographien zu Grunde gelegt zu werden. Allenfalls könnte man mit ihnen rechten, daß sie sich eben nur auf lebendige Ueberlieferung verließen und daß sie, wenn es schon nicht in ihrer Absicht lag, nahe liegenden documentirten Quellen nachzuspüren, Haydn's Factotum, den treuen Elßler, der von Kindesbeinen an um ihn war, zu sehr außer Acht gelassen haben. — Doch sehen wir in unserer Rundschau weiter: Im Jahre 1809 erschienen Nekrologe Haydn's in den Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat (als Verfasser wird Mosel bezeichnet) und in dem Unterhaltungsblatt „Der Sammler" (nach Griesinger's Mittheilungen in der Allg. Musik. Zeitung abgekürzt). Das Jahr 1810 brachte noch „Joseph Haydn, seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke.

Bildungsbuch für junge Tonkünſtler" (von Jg. Ferd. Arnold), Erfurt (2. Aufl. 1825, ſiehe auch „Gallerie der berühmteſten Tonkünſtler", Erfurt 1816) und von demſelben Verfaſſer „Mozart und Haydn. Verſuch einer Parallele", Erfurt. Ferner zwei, von Fétis hart mitgenommene franzöſiſche Broſchüren: Notice sur J. Haydn etc. par Nicolas Etienne Framery, Paris, und Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn, par Joachim Le Breton (zuerſt geleſen in einer Sitzung des Institut de France; erſchienen im Moniteur und dann als Broſchüre; abgedruckt in Bibliographie musicale, Paris 1822 und in portugieſiſcher Ueberſetzung mit Zuſätzen von M. Silva-Lisboa, Rio-Janeiro 1820). Le Breton's Hauptquelle waren Grieſinger's Notizen in der Allg. Muſik. Zeitung nebſt Anekdoten nach Pleyel und Neukomm. — Im Jahre 1812 erſchien zu Mailand Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opera del celebre Maestro Gius. Haydn di Giuseppe Carpani (mit Porträt, 2. verm. Aufl. Padua 1823). Carpani, ein italieniſcher Dichter, ging bei Haydn aus und ein (der italieniſche Text zur „Schöpfung" ſtammt von ihm). Dieſe, bis dahin umfangreichſte, Biographie iſt auf 17 Briefe vertheilt. Da Carpani Haydn's Umgang genoß, als dieſer noch kräftig genug war, ſeine beiden großen Oratorien zu ſchreiben, muß es um ſo mehr überraſchen, gerade ihn, der ſo vieles bei Dies, Le Breton und Framery anzweifelt, ſo oft ſelbſt ſtraucheln zu ſehen. (Fétis ſuchte ihm manche Unrichtigkeiten nachzuweiſen, wobei er aber meiſtens, die Fehler verbeſſern wollend, noch neue hinzufügte.) Nichtsdeſtoweniger fand Carpani's, doch immerhin mit Liebe zur Sache geſchriebenes Buch raſch einen Ueberſetzer und Umarbeiter, der es jedoch als eigene Originalarbeit herausgab. Als ſolche erſchienen Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J. Haydn, etc. par Louis Alexandre César Bombet. Paris 1814. (Neu bearbeitet unter dem Titel: Vie de Haydn, Mozart et Metastase, par Stendhal, Paris 1817.) Unter dem Pſeudonym Bombet und Stendhal verſteckte ſich der Schriftſteller Beyle; er ſagt geradezu von ſeinem Werke: „Il y a plusieurs biographies de Haydn, je crois, comme de juste, la mienne la plus exacte." Ueber die Echtheit entſpann ſich ein heftiger Streit: Carpani veröffentlichte zwei Briefe dagegen (Lettere due dell' Autore delle Haydine etc. Vienna 1815) und legte die wörtliche Ueberſetzung zur Genüge dar. Dennoch erſchien Bombet auch in engliſcher Ueberſetzung: Lives of Haydn and Mozart etc. London, 1817, dann Boston 1839. Das Original von Carpani kam erſt 1838 in Paris heraus in getreuer franzöſiſcher Ueberſetzung von M. D. Mondo unter dem Titel „Haydines de Carpani." — Die von J. E. Groſſer

veröffentlichten „Biographiſche Notizen", Hirſchberg 1826, ſind nur eine Blumenleſe früherer Berichte. — Eine begeiſterte biographiſch-äſthetiſche Skizze lieferte Fröhlich in der Allgemeinen Encyclopädie der Wiſſenſchaften und Künſte, herausgegeben von Erſch und Gruber, II. Section, 3. Theil, Leipzig 1828. — Auch C. F. Becker's Aufſatz in den „Zeitgenoſſen", Leipzig 1832, iſt hier zu nennen. — Fétis, Biographie universelle des Musiciens etc., Bruxelles, V. 1839 (2. Aufl. Paris, IV. 1862), benutzte mit beſtem Willen in fleißiger Zuſammenſtellung die vorhandenen Biographien, die er von ſeinem Aufenthalte aus natürlich nicht in der Lage war, zu prüfen und zu ſichten. — Werthvolleres, weil endlich einmal auf ſicheren Quellen Beruhendes, brachte Aug. Schmidt's „Orpheus", muſikal. Taſchenbuch, Wien 1841, und die von ihm redigirte Allg. Wiener-Muſikzeitung, namentlich 3. Jahrgang, 1843. — Daſſelbe gilt von dem Briefwechſel Haydn's mit ſeiner verehrten Freundin Frau M. A. Sabine Edle von Genzinger, in anziehender Darſtellung, mit Benutzung von Dies und Grinzinger, verwerthet von Th. Georg von Karajan, Jahrbuch für vaterländiſche Geſchichte, Wien 1861, ſelbſtſtändig erſchienen unter dem Titel „J. Haydn in London 1791 und 1792". Wien bei Gerold, 1861. — Eine fleißig gearbeitete überſichtliche Zuſammenſtellung der bekannten Daten brachte Dr. Conſtantin von Wurzbach in ſeinem Biographiſchen Lexikon des Kaiſerthums Oeſterreich, 8. Theil, 1862; beſonderer Abdruck: „Joſ. Haydn und ſein Bruder Michael. Zwei biobibliographiſche Künſtler-Skizzen". Wien 1861. — „Joſ. Haydn. Ein Lebensbild", von C. A. Ludwig, Nordhauſen 1867, faßt zuſammen, was in Grieſinger, Dies, Wurzbach, Karajan und einzelnen Zeitſchriften vorlag. — Die letzte, ſeitdem erſchienene Arbeit iſt meine eigene vorerwähnte Monographie „Mozart und Haydn in London", Band II. Wien 1867. — Einzubeziehen wäre hier auch noch die „Biographiſche Skizze von Michael Haydn" (von Schinn und Otter), Salzburg 1808. — Unbekannt geblieben ſind mir: G. J. Mayer. Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di G. Haydn. Bergamo 1809. — J. Kinker, Ter Nagedachtenis van J. Haydn. Amsterdam 1810. — Essai historique sur la vie de J. Haydn. Strasbourg 1812. — Die ſonſtigen biographiſchen Zugaben zu den verſchiedenen Geſammtausgaben Haydn's, wie auch die Artikel in den bekannteſten Lexika glaubte ich, Fétis und Gerber ausgenommen, hier unerwähnt laſſen zu können.

Vollſtändig zu ignoriren waren jene fabelhaften Erzählungen, in denen Momente aus Haydn's Leben willkürlich entſtellt ſind, wie z. B. der vierbändige Roman Consuelo von George Sand, die Novelle „Haydn's

erstes Quartett" (aus der „Iduna" 1855, in mehrere Blätter übergegangen), sowie unzählige sonstige erträumte, in den verschiedensten Zeitschriften mitgetheilte Episoden.

Eine Reihe beachtenswerther Mittheilungen und Beiträge über Haydn liegen dagegen anderwärts vor; ich erwähne hier beispielsweise nur Trieſt, Pastor in Stettin (L. Mus. Zeitung, 3. Jahrg., 1801), Chr. F. D. Schubart (Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, Wien 1806), J. F. Reichardt (Vertraute Briefe, Amsterdam 1810), H. G. Nägeli (Vorlesungen über Musik, Stuttgart und Tübingen 1826), W. H. Riehl (Musik. Charakterköpfe, Stuttgart 1862), Dr. F. Lorenz (Jos. Haydn und seine fürstlichen Mäcene, Deutsche Musikzeitung 1862), Dr. Ed. Hanslick (Brief Haydn's an die Tonkünstler-Societät, Signale 1865), L. Nohl (Musikerbriefe, 1867) ꝛc. denen sich so manche literarische Erzeugnisse bis herab auf unsere Tage anschließen.

Als neu hinzugekommene Quellen dienten außer den in Eisenstadt befindlichen Haydniana zahlreiche amtliche Actenstücke und Dokumente verschiedener Archive, autographe mir durch gütige Privatmittheilung zur Einsicht zugekommene Compositionen und Briefe (darunter die ganze Correspondenz Haydn's mit dem Hause Artaria), Berichte in der Wiener Realzeitung und im Wiener Blättchen und mancherlei willkommene Notizen in den Jahrgängen des, in musikalischen Dingen, im Allgemeinen schweigsamen Wiener Diariums. Die erst in jüngster Zeit zu Tage gekommenen weitläufigen Tagebücher eines Esterházy'schen Beamten boten dagegen weniger als zu erwarten war; eine zweite Sammlung weiter zurückgreifender minutiös angelegter Tagebücher steht noch in Aussicht. Was ich durch die Güte Otto Jahn's zur Einsicht erhielt, bestand nebst Musikalien und den erwähnten Bemerkungen Neukomm's aus Abschriften amtlicher Belege, die ich aber bereits selbst schon gesammelt hatte, und aus den von Dr. Lorenz besorgten Aufzeichnungen nach mündlichen Aussagen hochbetagter, seitdem verstorbener Mitglieder der fürstlichen Kapelle.

Das Ergebniß dieses Gesammt-Materials bildet die Grundlage, welche diese erste umfassende Darstellung des Lebensganges Haydn's möglich machte; manche leider bereits eingewurzelte irrthümliche Angaben, entstellte Nachrichten und unverbürgte Anekdoten ließen sich auf ihr richtiges Maß zurückführen; schon die Thatsachen allein konnten als beste Widerlegung dienen; manches üble Wort, manche üble Ansicht über Haydn wird man zudem, hoffe ich, noch gerne zurücknehmen. Wie sehr es Noth thut, über sein Leben klar zu werden, beweist, daß man noch in unseren Tagen, in einem 1874 erschienenen Abriß der

Musikgeschichte lesen kann, daß Haydn bis zum Jahre 1790 in der musikalischen Welt fast unbekannt geblieben war!

Die Ausarbeitung vorliegender Abtheilung wurde von Jahr zu Jahr verzögert und unterbrochen durch die sich häufenden zeitraubenden Nachforschungen, durch andere unvermeidliche literarische Arbeiten, durch die Uebersiedelung des mir anvertrauten Musikarchivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wie auch durch wiederholte schwere Krankheit. Da nunmehr das ganze nöthige Material vorliegt, wird es hoffentlich möglich sein, dem Leser mit Ende des Jahres 1878 den Schluß des Werkes vorlegen zu können. Die zweite Abtheilung umfaßt hauptsächlich den Aufenthalt Haydn's in Esterház (bis 1790); beide Abtheilungen des zweiten Bandes werden, die erste, Haydn's Aufenthalt in London und die Jahre bis inclusive der ersten Aufführung der „Schöpfung", die zweite, „Die Jahreszeiten" und die letzten Lebensjahre Haydn's enthalten. Den beiden zweiten Abtheilungen wird die Verlagshandlung ein Porträt Haydn's nach meiner Wahl und der ersten Abtheilung des zweiten Bandes ein interessantes Facsimile Haydn's beifügen.

Indem ich hiermit den ersten Theil des Werkes der Oeffentlichkeit übergebe, fühle ich mehr denn je die ganze Schwere und Verantwortung der von mir übernommenen Aufgabe. Die Biographie des volksthümlichsten unserer großen Musikheroen verlangte auch eine dem entsprechende Darstellung. Ich dachte mir sein Leben und Wirken so darstellen zu müssen, daß auch der Nichtmusiker Interesse daran nehmen könne. Nicht um Haydn allein handelt es sich hier; vielmehr war auf die ganze Zeit, die er durchlebte, soweit sie musikalisch auf ihn einwirken mußte, Rücksicht zu nehmen. Diese war aber gerade die allerinteressanteste in der Entwickelungsgeschichte der Musik und ganz dazu geschaffen, einen belebenden Hintergrund zu bilden, auf dem sich die Hauptfigur des Bildes nur um so glänzender abheben konnte. Die örtlichen und persönlichen Verhältnisse, in denen sich Haydn bewegte, mußten daher ganz besonders so nahe wie möglich vor Augen gerückt werden. Die „Chronik", eine fortlaufende Kette aller wichtigeren Momente in Haydn's Lebenszeit bildend, sollte als Sammelplatz dienen, auf dem sich auch manches nicht allzu abseits liegende Kulturhistorische (so ungern ich dies abgenutzte Wort gebrauche) über die alte Kaiserstadt unbeschadet dem Hauptzwecke einfügen ließ.

Ob ich nur annähernd das getroffen, was ich gewollt, ob das Gewollte auch das Richtige gewesen, darüber wird ja bald der Erfolg entscheiden. Daß derselbe aber kein ungünstiger sein möge, wünschte ich ebenso lebhaft, als er befruchtend auf die Fortsetzung und Vollendung

einer Arbeit einwirken muß, die von mir, ich darf es wohl aussprechen, in der ehrlichsten und uneigennützigsten Absicht übernommen wurde, um eine so lange vermißte Lücke in der musikalischen Literatur auszufüllen. Ich suchte mir dazu selbst den nöthigen Muth zuzusprechen, indem ich mir vorhielt, daß, wer nach dem Maße seiner Kraft es versucht, das nachzuholen, was Berufenere unterließen, des Anspruches auf billige Nachsicht wohl nicht unwerth sei. Und so möchte ich denn, Haydn's eigene Worte bei Ueberſendung seiner „Schöpfung" an Breitkopf gebrauchend, wünschen und hoffen, daß man meine Arbeit „nicht allzu streng anfassen und ihr dabei zu wehe thun möge".

Es erübrigt mir schließlich noch, allen Denen, die mich bei meinem Unternehmen bereitwilligst unterstützten, meinen tiefgefühltesten Dank hier öffentlich auszusprechen. Selbstverständlich steht hier in erster Linie Se. Durchlaucht Fürst Nicolaus Esterházy von Galantha ꝛc. ꝛc., dessen mir geschenktes ehrenvolles Vertrauen ich in vollstem Maße zu würdigen weiß. Ohne seine gütigst ertheilte Bewilligung, die Archive in Eisenstadt nach Bedarf zu benutzen, wäre meine Arbeit in Vorhinein verfehlt gewesen. Um so größere Befriedigung mußte es mir gewähren, dokumentarisch nachweisen zu können, daß die Tonkunst von jeher von den hohen Vorfahren dieses erlauchten Fürstenhauses in kunstsinniger Weise gepflegt wurde und daß das seltene Genie und die Verdienste Haydn's und die Talente seiner Untergebenen jederzeit in wahrhaft fürstlicher Weise gewürdigt wurden. Hat es ja Haydn selbst oft genug ausgesprochen, wie glücklich er sich in seiner Stellung fühle und wie er nur unter diesem Fürstenhause zu leben und zu sterben sich wünsche. Mein Erfolg wäre aber nur ein halber gewesen, wenn mich nicht die Herren Sigismund v. Bubics, inful. Abt von Monostra und Johann Mandl, fürstl. Archivar mit einer Liberalität ohne Gleichen mit Rath und That unterstützt hätten. Das lebhafte und wahrhaft freundschaftliche Interesse, das beide Herren für meine Arbeiten faßten, deren unermüdliche Bereitwilligkeit, meinen Wünschen jederzeit nachzukommen, hat mich ihnen zu ganz besonderem Dank verpflichtet. Auch die Herren Bibliothekar Purgert, Bürgermeister Permayer, Bezirksrichter Pregard und Musikdirector Zagitz waren jederzeit bemüht, mich in meinen Nachforschungen zu unterstützen; Letzterer namentlich mußte es oft genug empfinden, daß man nicht ungestraft die Ehre genießt, sich einen directen Amtsnachfolger Haydn's nennen zu dürfen. Meines Dankes dürfen auch diese Herren versichert sein. — Die wichtigsten Ergänzungen zu den Schätzen in Eisenstadt boten die mir zur Einsicht und Benutzung anvertrauten Haydniana im Besitz der Verlagshandlungen Artaria und Co. und Breitkopf und Härtel. Selbst Verleger, wissen es

dieſe Herren am beſten, welchen großen, dankenswerthen Dienſt ſie meiner Sache erwieſen haben. Daſſelbe gilt von den reichen Muſikalien-Sammlungen in Zittau, Frankfurt a. M. und im geiſtlichen Stifte Göttweig; auch hier habe ich eben nur Worte des Dankes gegenüber den häufigen Gefälligkeiten, die mir die Herren Paul Fiſcher, Ph. Chriſtian Wecker und P. Hermann Moſer ſo überaus zuvorkommend erwieſen haben. Mit beſonderem Danke muß ich namentlich auch das liberale Entgegenkommen aller jener Herren Dechante und Pfarrer anerkennen, die mir in Berückſichtigung des Zweckes ausnahmsweiſe die eigene Einſicht in die Pfarr-Regiſter geſtatteten. Sie Alle zu nennen, würde hier allein ſchon ganze Seiten ausfüllen; doch drängt es mich, wenigſtens nachfolgende Herren namhaft zu machen: Ehrendomherr Joh. Brem (St. Stephan in Wien), Don Anton Maria Pfeiffer (St. Michael in Wien), Dechant Retzl (Bruck a. d. L.), Dechant Miehl (Frauenhaid), Franz Hlauzal (Hainburg), Rud. Klerikus (Rohrau), Peter Schlegel (Süttor), Bonaventura Hallaſch (Thernberg). Auch die Herren Archiv-Vorſtände ſuchten mir durch beſondere Begünſtigungen die Arbeit zu erleichtern, ich nenne hier nur die Namen Karl Weiß (Wiener Stadtarchiv), Joſ. Laimegger (W. Landgerichtsarchiv), Eduard Kloß (Kirchenmeiſteramt), Dr. Hippolyt Kneißler (W. Magiſtrats-Regiſtratur), Joſ. Groißl (Hainburger Stadtarchiv). — Einen beſonderen Vortheil bot mir die reichhaltige, mir jederzeit offenſtehende Bibliothek des k. k. Cuſtos Herrn Dr. Theodor Ritter von Karajan; es iſt mir ein um ſo ſchmerzlicheres Gefühl, daß ich ihn wie ſo Viele, nun zu den Heimgegangenen zählen muß. Auch Herr Dr. Paul Mendelsſohn-Bartholdy in Berlin, der mir ſeine koſtbaren Haydn-Autographe anvertraute, zählt nicht mehr zu den Lebenden. Eine lange Reihe Namen ſtehen noch auf der Dankesliſte: Herr Rudolph Graf Morzin in Prag, Henry Littleton Esq. und George Grove Esq. in London, die Herren N. Simrock und Franz Espagne in Berlin, die Hofbibliotheken zu Wien und Berlin, die Herren Franz Kornheisl, fürſterzbiſchöflicher Kanzleidirector, Hofrath Alfred Ritter von Arneth, Director des kaiſ. geh. Haus-, Hof- und Staats Archivs, Dr. Franz Gehring, Kunſthändler Weſſely, Profeſſor Dr. Cornet und Franz Haidinger in Wien, Profeſſor Dr. Ad. Michaelis in Tübingen, Domkapitular Joh. Klingler und Regenschori Santner in Salzburg, Frau Emilie von Wölföl in Peſt, die geiſtlichen Stifte Kremsmünſter, Melk, St. Florian und Zwettl. Auch die hier nicht Genannten (Vieler wird noch am gehörigen Orte gedacht) mögen verſichert ſein, daß mir ihre Güte unvergeßlich bleiben wird. Mit

ſo vielen vortrefflichen Männern in Berührung gekommen zu ſein, bildet eine der Lichtſeiten dieſer von mancherlei Prüfung heimgeſuchten Arbeit.

Noch ein Wort an die Beſitzer von Haydn'ſchen Autographen: Sollte Einer oder der Andere (und es giebt deren gewiß noch Viele) durch meine Arbeit aufmerkſam gemacht, ſich bewogen fühlen, mir zur Kenntnißnahme ſolcher Reliquien zu verhelfen, würde ich dies als den ſchönſten Lohn meiner Bemühungen anſehen.

Wien, 25. Juli 1875.

C. F. Pohl.

Inhalt.

1. Die Vorfahren. Haydn's Urgroßvater S. 1. — Der Großvater S. 2. — Die Großmutter S. 2. — Der Stief-Großvater S. 3. — Die Söhne der Großeltern. S. 4. — Geburt des Vaters S. 4.

2. Die Kindheit. Der Marktflecken Rohrau S. 6. — Vermählung der Eltern Haydn's S. 8. — Jos. Haydn's Geburt S. 8. — Das Vaterhaus S. 9. — Die Eltern S. 11. — Die Mutter S. 12. — Der Vater S. 13. — Die ersten Kinderjahre S. 13. — Entscheidung über die fernere Erziehung des kleinen Haydn S. 14. — Abschied vom Elternhause S. 14. — Die Verwandten S. 15.

3. Die Schule in Hainburg. Die Fahrt nach Hainburg S. 18. — Die Schule S. 20. — Schulrector Frankh S. 21. — Der kleine Haydn als Paukenschläger S. 24. Haydn wird als Sängerknabe für das Kapellhaus in Wien aufgenommen S. 25.

4. Im Kapellhause zu Wien. Friedhof und Umgebung von St. Stephan S. 27. — Die Cantorei S. 31. — Canteren und Kapellmeister S. 32. — Die Sängerknaben S. 33. — Domkapellmeister Reutter. S. 37. — Haupt-Musikkapelle bei St. Stephan S. 44. — Musikkapelle beim Marianischen Gnadenbild S. 48. — Musikaufführungen im Dom S. 50. — Kirchliche Feste S. 52. — Die kais. Hof-Musikkapelle S. 55.

4ª. Haydn als Sängerknabe. Eindrücke der Umgebung S. 58. — Rundgang im Dom, die 4 Orgeln S. 60. — Der Verkaufsladen des Buchhändlers Binz S. 61. — Der Unterricht im Kapellhause S. 62. — Lehrer Gegenbauer S. 63. — Lehrer Finsterbusch S. 64. — Compositionsversuche S. 65. — Haydn's Mitschüler S. 66. — Einfluß der Musikaufführungen S. 67. — Einladungen zu bürgerlichen Festen S. 67. — Fleißiges Studium S. 67. — Beerdigung des Hof-Kapellmeisters Fux S. 68. — Patriotische Festlichkeiten S. 69. — Das kais. Lustschloß Schönbrunn S. 69. — Kaiserin Maria Theresia und Haydn S. 70. — Michael, Haydn's Bruder, wird als Sängerknabe aufgenommen S. 71. — Das Leopoldsfest in Klosterneuburg S. 72. — Haydn entgeht einer ernsten Gefahr S. 74. — Ein Priester-Jubiläum S. 75. — Aus dem Kapellhause verstoßen S. 77.

5. Chronik. Wiens musikalische Zustände S. 79. — Musiksinn am kais. Hofe S. 80. — Das neue Theater nächst der Burg S. 83. — Das franz. Schauspiel S. 85. — Ballette S. 86. — Ital. Opern S. 87. — Musikalische Akademien S. 89. — Das Stadttheater nächst dem Kärthnerthore S. 91. — Komiker Stranitzky S. 94. — Komiker Prehauser S. 97. — Marionettenspiele S. 101. — Tanzbelustigungen S. 102. — Nachtmusiken S. 106. — Privatfeste S. 108. — Musikalienhandel S. 109. — Musikliebe des österr. Adels S. 113. — Musikkapelle des Prinzen v. Hildburghausen S. 114.

6. Lehr- und Wanderjahre. Tenorist Spangler S. 117. — Zeit der Noth S. 120. — Allerlei Pläne; Wallfahrt nach Mariazell S. 121. — Rückkehr nach Wien S. 122. — Die Familie Buchholz S. 122. — Haydn's erste Messe S. 123. — Im Michaelerhaus S. 125. — Studien S. 127. — Lectionen S. 128. — Tolle Streiche S. 129. — Am Clavier S. 130. — C. Ph. Em. Bach S. 131. — Violinstudien S. 139. — Dittersdorf und Haydn S. 140. — Nachtmusiken S. 141. — Auftrag, eine Oper zu componieren S. 142. — Komiker Kurz S. 143. — „Der neue krumme Teufel", Haydn's erste Oper S. 152. — Michael Haydn S. 160. — Besuch in Rohrau, die Mutter stirbt S. 161. — Der kais. Hofpoet Metastasio S. 162. — Marianne v. Martines S. 165. — Der ital. Gesanglehrer und Componist Porpora S. 167. — Der venez. Botschafter Correr S. 171. — Badeort Mannersdorf S. 172. — Studienwerke S. 175.

— Haydn's erste Schüler in Theorie, Abund Mikysch S. 178 und Robert Kimmerling S. 179. — Freiherr von Fürnberg S. 180. — Das Schlößchen Weinzirl S. 183. — Haydn componirt seine ersten Streich-Quartette S. 185. — Haydn's Thätigkeit in Kirchen S. 186. — Verbreitung seiner Compositionen; wird in seiner neuen Wohnung bestohlen S. 187. — Gräfin Thun S. 188. — Michael Haydn's erste Anstellung S. 189. — Jos. Haydn wird Musikdirector beim Grafen Morzin S. 190. — Schloß Unter-Lukavec bei Pilsen S. 191. — Die gräfl. Morzin'sche Musikkapelle S. 192. — Haydn componirt seine erste Symphonie S. 193. — Gräfin Morzin und Haydn S. 194. — Haydn in Wien S. 194. — Vermählung S. 196. — Haydn's zweite Anstellung S. 199.

7. Eisenstadt. Die ungar. Freistadt Eisenstadt S. 200. — Das fürstl. Schloß. S. 201. — Die Bergpfarrkirche S. 202. — Das Musikgebäude S. 203. — Die fürstl. Esterházy'sche Musikkapelle und ihre fürstl. Gebieter. Fürst Paul S. 204. — Fürst Michael; Kapellmeister Zivilhofer S. 207. — Fürstin Maria Octavia S. 208. — Kapellmeister Gregorius Josephus Werner S. 209. — Fürst Paul Anton S. 212. — Haydn's Anstellung als zweiter fürstl. Kapellmeister S. 216. — Haydn's Persönlichkeit S. 219. — Fürst Nicolaus S. 222. — Haydn seinem Fürsten gegenüber S. 223. — Haydn über seine Lage S. 224. — Stand der fürstl. Kapelle im Jahre 1762 S. 226. — Haydn's amtliche Stellung S. 227. — Haydn's erste Compositionen in Eisenstadt S. 229. — Ital. Komödien S. 231. — Vermählungsfest am fürstl. Hofe S. 232. — Das Pastorale „Acide" von Haydn S. 232. — Michael Haydn wird Concertmeister des Erzbischofs von Salzburg S. 238. — Der Vater stirbt S. 240. — Fürst Nicolaus bei der Krönung des Erzherzogs Joseph als röm. König in Frankfurt a. M. S. 241. — Rückkehr des Fürsten S. 242. — Te Deum S. 242. — Festcantate S. 243. — Haydn's jüngerer Bruder in die fürstl. Kapelle aufgenommen S. 245. — Eine fürstliche Verwarnung S. 247. — Fürstliche Anerkennung S. 248. — Das Baryton, Lieblingsinstrument des Fürsten Nicolaus S. 249. — Weitere Compositionen Haydn's S. 257. — Veränderungen in der fürstl. Kapelle S. 261. — Violinspieler Tomasini (der Vater) S. 261. — Violinspieler Tomasini (der Sohn) S. 263. — Violoncellist Weigl S. 264. — Waldhornist Steinmüller S. 266. — Waldhornist und Barytonspieler Franz S. 267. — Copist Elßler und seine Familie S. 268. — Tenorist Friberth S. 270. — Tenorist Dichtler S. 271. — Haydn's Compositionen bis zum Jahre 1766 S. 272. — Symphonien S. 275. — Cassationen, Divertimenti ꝛc. S. 315. — Feldpartien, Märsche, Tanzmusik S. 325. — Streich-Quartette S. 328. — Streich-Trios S. 344. — Claviercompositionen S. 347. — Gesangcompositionen, die erste Messe S. 356. — Te Deum S. 362. — Salve Regina S. 363. — 2 Offertorien S. 364. — Ober-Kapellmeister Werner S. 365. — Haydn rückt nach Werner's Tode als alleiniger Kapellmeister vor S. 372. — Schlußwort S. 373.

Beilagen I—VII.

I. Auszüge aus Pfarramts-Registern S. 379.
II. Autobiographische Skizze von Joseph Haydn S. 381.
III. Verzeichniß der in Wien in den Jahren 1740—1766 aufgeführten italienischen Opern, Serenaden, Feste teatrali und Kammer-Cantaten S. 383.
IV. Lehrbücher aus Joseph Haydn's Nachlaß S. 389.
V. Jos. Haydn's Anstellungsdecret als fürstl. Esterházy'scher Vice-Capellmeister S. 391.
VI. a. Grabschrift der Eltern Haydn's S. 395.
VI. b. Werner's Grabschrift S. 396.
VII. Musikbeilagen:
1. Recitativ aus der C-dur Symphonie, comp. 1761 S. 397.
2. Adagio aus der E-dur Symphonie, comp. 1763 S. 405.
3. Andante aus der B-dur Symphonie, comp. vor 1766 S. 412.

Anhang: Stammbaum der Familie Haydn.

1.

Die Vorfahren.[1]

Der 11. Juli des Jahres 1683 war für die, in Nieder-Oesterreich, am Ufer der Donau gelegene Stadt Hainburg ein Tag des Schreckens. Auf seinem Zuge nach Wien machte hier der Großvezier Kara Mustapha mit einem Theil seiner Heeresmacht Halt. Die wohlbefestigte Stadt, in die sich auch die Landbewohner der umliegenden Ortschaften geflüchtet hatten, vertheidigte sich heldenmüthig, mußte jedoch endlich der Uebermacht weichen. In Todesangst flohen die verzweifelnden Einwohner durch eine schmale, der Donau zuführende Gasse dem Fischerthore zu. Da aber dieser einzige Ausweg zur Rettung durch Verräthershand versperrt war, wurden fast Alle um so sicherer von den nachdrängenden Türken niedergemetzelt. Ueber achttausend vierhundert Menschen fanden hier den Tod und noch heute hat sich das Andenken an dieses gräuliche Blutbad im Namen des engen Gäßchens erhalten, von dem aus die Horden nun die Stadt durchzogen und Kirche, Spital, Rathhaus und die meisten Privatgebäude plünderten und in Asche legten.

Unter den Wenigen, welche dem Tode entrannen, befand sich auch ein Wagnergeselle, Sohn des Hainburger Bürgers Kaspar Haydu, dem in einem Urenkel jener Mann erstehen sollte, den wir noch heutzutage als den Vater der Symphonie und des Quartetts verehren. Kaspar Haydn, ein Burgknecht,

---

1 Quellen: Pfarr-Register und Raths-Protokolle von der Stadt Hainburg. Das früheste Pfarr-Register vom Jahre 1630—1659 enthält die Taufen und Trauungen; die Jahre 1660—1685 fehlen gänzlich. Erst mit 1686 sind Tauf-, Trauungs- und Todten-Register vollständig vorhanden. — Die Raths-Protokolle beginnen mit October 1683 (nach Abzug der Türken).

gebürtig von dem, nahe der Stadt gelegenen Dorfe „Datten auf der Haid“ [2] war bedienstet in dem im Rücken der Stadt Hainburg gelegenen, nun als Ruine noch vorhandenen uralten Bergschlosse.

Im Februar 1657 nahm dieser Burgknecht die Bürgerstochter Elisabeth Schaller zum Weib (Beil. I, 1). Diesem ersten authentischen, den Hainburger Pfarr-Registern entnommenen Nachweise der Vorfahren [3] Haydn's reiht sich zunächst eine Notiz aus den Raths-Protokollen an. Kaspar Haydn war als Bürger zu Hainburg gestorben und sein Sohn Thomas bittet nun am 5. April 1686 um Auslieferung der noch vorhandenen Grundstücke seines Vaters. Hierauf wurde ihm der Bescheid, daß er sich als alleiniger Erbe gehörig legitimiren und auch verbindlich machen solle, alle vorhandenen Schulden des Vaters tilgen zu wollen.

Am 23. Nov. 1687 hatte sich Thomas Haydn mit der 16jährigen, aus Hainburg gebürtigen Jungfrau Katharina Blanninger vermählt (Beil. I, 2) und wurde bald darauf, am 3. Juli

---

2 „Auf der Haid“ ist eine noch heutzutage im Volksmund gebräuchliche Bezeichnung für jene Gegend der Umgebung Hainburgs, wo gegenwärtig ein städtischer Ziegelofen steht. Das einst bestandene Dorf, über das jeder Nachweis fehlt, wurde wahrscheinlich von den Türken zerstört.

3 Ob die Nachgenannten einer zweiten Familie Haydn angehörten, war nicht zu ermitteln. 1) Ist im Tauf-Register 1655 ein Thomas Heiden genannt; das defecte Blatt giebt aber nur noch den Namen (der Zeit nach kann es Haydn's Großvater gewesen sein). 2) 1658, 2. Jan., erscheint der Taufact des Kindes Barbara; als Eltern sind genannt: Michael Haidn, Schlosser, und seine Frau Anna. 3) 1715, 19. April, wurde Jos. Haiden, Bürger von Hainburg, begraben. — Der Familiennamen wird hier und anderwärts verschieden angegeben: Hayrn — Hayn — Haydtn — Haiden — Haidn — Heiden — Hayd'n — und selbst Hädn, Haden, Hain und Heim. Die Schreibart Haiden und Haidn erscheint am häufigsten und erhielt sich auch im gewöhnlichen Verkehr am längsten. Noch Beethoven schrieb im Jahre 1822 in einem Briefe „Haidn“. Haydn's Bruder Michael schrieb sich nur einigemal in früheren Jahren „Hayden“, sonst behielt er „Haydn“, die Schreibart des Bruders, bei und dieser hatte sie wohl deshalb gewählt, um bei den zahlreichen gleichlautenden Familiennamen, namentlich in Eisenstadt, Verwechslungen vorzubeugen. — In Archiven und Katalogen wird Jos. Haydn häufig mit dem gleichzeitig in Wien lebenden Organisten Jos. Hayda († 1806) verwechselt. — Daß die Tonkünstlerfamilie Haydn „böhmischen“ Ursprungs gewesen, ist in der belletristischen Zeitschrift Lumir, Prag 1862, Nr. 3, zu lesen.

1688, als Bürger der Stadt aufgenommen. Bei Gelegenheit seiner Vermählung wird Haydn nun auch als Wagner bezeichnet, welches Handwerk fortan in der Familie vorzugsweise erblich wurde. Der Ehe entsprossen sieben Söhne. Am 4. Sept. 1701, nach der Geburt seines siebenten und letzten Sohnes, starb Thomas Haydn als Wagnermeister und Mitglied des innern Raths (Beil. I, 3). Wenige Tage zuvor, am 30. August, ließ er sein Testament aufsetzen, welches am 1. Oct. eröffnet wurde und sich noch erhalten hat.[4] Er zeigt sich darin als ein religiöser, rechtschaffener Mann, dem das Wohl seiner Familie am Herzen liegt und der das Nöthige verfügt, daß bei Vertheilung seiner geringen Verlassenschaft keine Uneinigkeiten entstehen. Die arme Stadtpfarrkirche, zwei Kapellen und das Bürgerspital werden, wenn auch mit Wenigem, doch seinen Verhältnissen entsprechend bedacht und von den sechs Söhnen (der zweite war kurz nach der Geburt gestorben) erhält jeder als väterliches Erbtheil funfzehn Gulden rhein.; Haus und Wirthschaft, Acker und Weingarten und Handwerk vermacht Thomas „seiner lieben Ehewirthin wegen ihrer, ihm jederzeit erwiesenen ehelichen Lieb und Treue". Dafür fordert er aber, daß sie alle vorhandenen Schulden gewissenhaft abzahle und die Kinder als eine treue Mutter in aller Zucht, Ehrbarkeit und Furcht Gottes erziehe. Die Erziehung von sechs Knaben allein auf sich zu nehmen, scheint der, wiewohl eben erst ins 31. Lebensjahr getretenen Mutter doch zu bedenklich gewesen zu sein. Die Verantwortlichkeit dieser Aufgabe sich zu erleichtern und zugleich das Handwerksgeschäft fortbetreiben zu können, vermählte sich die Witwe vier Monate nach dem Tode ihres Mannes, am 8. Jan. 1702 (Beil. I, 4), mit dem 29jährigen Wagnergesellen Mathias Seefranz. Dieser war am 7. Sept. 1673 zu Bruck an der Leitha geboren, Sohn des dortigen aus Steiermark eingewanderten bürgerlichen Wagnermeisters Adam Seefranz, der im Jahre 1655 in Hainburg eine Hufschmiedstochter heirathete und dann nach Bruck an der Leitha zog, wo er im Jahre 1704 als Bürger der Stadt starb. Sein Sohn Mathias wurde dann selber Meister, im März 1702 Bürger und im Jahre 1719

4 Ich verdanke dieses Testament, dessen Vorhandensein die Raths-Protokolle nachwiesen, der Güte des seitdem verstorbenen städt. Beamten Hrn. J. Picho.

Mitglied des äußern Raths zu Hainburg. Auf seinem, in der Wiener Gasse gelegenen Hause, dem früheren Eigenthum seines Vorgängers Thomas Haydn, besteht noch jetzt das Wagnergewerbe, gegenwärtig vom Wagnermeister Marx fortgeführt, der wiederum eine Seefranz, aus Preßburg gebürtig, ehelichte. Im Leben Haydn's verdient dieser, wie die Raths-Protokolle bezeugen, heftige und mitunter auch streitsüchtige aber energische Mann nicht ganz übersehen zu werden, denn ihm waren nun alle in der Ehe mit der Witwe Katharina Haydn übernommenen Söhne anvertraut, und daß sie rechtschaffen erzogen wurden, werden wir im Vater unsers Haydn erkennen. In ihrer zweiten Ehe gebar Katharina noch drei Söhne und eine Tochter; Letztere, Juliana Rosine, wurde die Frau des ersten Lehrers von Haydn und während dessen Schulzeit gewissermaßen seine Pflegemutter. Katharina starb am 17. Mai 1739 (Beil. I, 5); sie bedachte in ihrem Testamente Kirchen und Spitäler, ihre Kinder aus beiden Ehen und setzte ihren „lieben Ehewirth" zum Universalerben ein, der dann bald nach ihrem Hinscheiden die Schneiderswitwe Barbara Kainz heirathete. Seinen Pflichten als Mitglied des äußern Raths kam Seefranz gewissenhaft nach, denn er fehlte im Zeitraum von 43 Jahren fast bei keiner Sitzung und noch kurz vor seinem Tode, am 2. Mai 1762, finden wir ihn — bereits ein 89jähriger Greis — bei einer Rathsversammlung gegenwärtig. Durch seinen dritten Sohn, Johann Adam, im Testament der Mutter als Wagnermeister zu Neusiedl am See angeführt, hat sich der Name Seefranz in zahlreichen, vorzugsweise in Ungarn lebenden Nachkommen bis auf unsere Tage erhalten.

Von den sechs Söhnen, die ihren Vater, Thomas Haydn, überlebten (siehe Anhang: Stammbaum) finden wir den ältesten, Joseph Gregor, als bürgerlichen Wagnermeister in dem freundlichen Städtchen Ungarisch-Altenburg, wo er heirathete; als Witwer feierte er seine zweite Vermählung in Hainburg. Weitere Daten über ihn und seine Familie sind weder in Ungarisch-Altenburg noch in Hainburg zu finden; doch ist aus dem Testament der Großmutter, datirt 1739, zu ersehen, daß er damals schon todt war. Johannes, dessen späteren Aufenthalt die Hainburger Raths-Protokolle angeben (er hatte auf das mütterliche Erbtheil zu Gunsten einer Verwandten verzichtet), starb im Jahre 1751 als Wagnermeister in Fraukenmarkt, einem hübsch gelegenen

Marktflecken in Ober-Oesterreich. Er hatte daselbst, 26 Jahre alt, als Wagnergeselle, eine gerade doppelt so alte Hufschmiedswitwe geheirathet, die ihn trotzdem noch mit Zwillingen beschenkte. Als sie im 70. Lebensjahre starb, nahm er (diesmal etwas wählerischer und nun selbst ein Meister) die 23jährige Tochter eines Seilermeisters als zweite Frau. Antonius, der jüngste, scheint im Jahre 1721, in welchem Jahre er vor Gericht seinen Geburtsbrief verlangt, von Hainburg weggezogen zu sein; nach Ausweis obiger Protokolle lebte er 1739 als Stadtgardist in Preßburg, von wo aus er wegen vorenthaltenen Erbtheils Klage führte; weitere Nachrichten über ihn fehlen. Ueber Kaspar und Gregorius, den dritten und vierten Sohn, war nichts zu ermitteln, doch waren sie vor dem Jahre 1739 schon todt, da sie im Testamente der Mutter nicht erwähnt sind.

Mathias, der vorletzte der Brüder und Haydn's Vater, auf den es hier doch hauptsächlich ankommt, wurde am 31. Jan. 1699 geboren (Beil. I, 6); er lernte bei seinem Stiefvater ebenfalls das Wagnergeschäft und zog dann nach Handwerksbrauch auf die Wanderschaft, die sich bis Frankfurt a. M. erstreckt haben soll.[5] Nachdem er sich in der Welt umgesehen, kehrte er in die Heimath zurück und ließ sich in Rohrau, einem kleinen, am Leithafluß gelegenen Marktflecken nieder, der nun die Wiege Joseph Haydn's und seines Bruders Michael werden sollte.[6]

---

5 Dies, biographische Nachrichten, S. 13. Griesinger, biographische Notizen, S. 7.

6 Der Name Haydn in allen möglichen Schreibabweichungen ist namentlich in der Gegend um Wiener-Neustadt noch jetzt sehr verbreitet. Meistens haben wir es da mit Müllermeistern zu thun. Die Ortschaften Zillingsdorf, Zemendorf, Mattersdorf, Bromberg, Thernberg, Kirchberg, Edlitz, Kirchschlag, Pitten, Erlach, Neunkirchen ꝛc. weisen zum Theil ganze Reihen von Haydn bis zurück ins 16. Jahrh. auf. Auch in Wiener-Neustadt selbst, in Eisenstadt, Oedenburg und im weiteren Umkreis begegnen wir dem Namen. Ob sich directe Nachkommen der Hainburger Familie bis auf den heutigen Tag fortgepflanzt haben, muß dahingestellt bleiben, obwohl dies in zwei Fällen mit Bestimmtheit versichert wird. Der erste Fall betrifft den fürstlich Esterházyschen Beamten Paulus Haydn, der im Jahre 1860, 70 Jahre alt, zu Oedenburg starb. Sein Vater Michael war ein angesehener Bürger Eisenstadts und mit unserm Haydn sehr befreundet; sie nannten sich sogar gegenseitig Vetter (wohl scherzweise der gleichen Familiennamen wegen). Von diesem Paulus liegen die Daten nur bis zum Großvater vor und hier bricht jeder Nachweis ab.

2.

Die Kindheit.

In einer flachen, ziemlich reizlosen Gegend Nieder-Oesterreichs, östlich von Wien und $1^3/_4$ Wegstunden von Bruck an der Leitha entfernt, liegt zwischen den Dörfern Gerhaus und Hollern der Marktflecken Rohrau. Hart am Orte vorbei fließt die aus Steiermark kommende Leitha, die auf einer längeren Strecke Oesterreich und Ungarn scheidet und sich bei Ungarisch-Altenburg in einen Arm der Donau ergießt. Rohrau, seit Jahrhunderten im Besitz der Familie Harrach, wurde im Jahre 1627 unter Karl von Harrach, Staatsminister Ferdinand's II., von diesem Kaiser zur Reichsgrafschaft erhoben. Unter den Cavalieren, die im Jahre 1724 in Wien bei Hofe in der Oper „Euristeo" von Caldara mitwirkten, wird auch ein Ferdinand Graf Harrach genannt. Zur Zeit, die uns hier zunächst beschäftigt, war der Besitzer Graf Karl Anton (1692—1758), k. k. Kämmerer, geh. Rath, oberster Hof- und Landjägermeister und Erblands-Stallmeister. Von seinen Nachfolgern wurde Karl Leonhard (geb. 1765, † 1831) im Jahre 1826 in Rücksicht seiner großen Verdienste und seiner mit Einsicht verbundenen Vorliebe für die Tonkunst zum k. k. Hofmusikgrafen ernannt. Er war derselbe, der in seinem, erst unter ihm in den 90er Jahren angelegten weitläufigen Schloßpark dem von seinen Londoner Triumphen heimkehrenden Haydn ein Denkmal setzte. Schloß und Park, von Wassergräben umgeben, liegen abseits vom Orte.

Der Markt Rohrau (jetzige Bezirkshauptmannschaft Bruck an der Leitha) besteht fast nur aus einer Doppelreihe ebenerdiger Häuser, von der Poststraße durchzogen, welche Bruck mit Petronell und Hainburg verbindet. Der Ort hatte wiederholt mit Feuers- und Wassersnoth zu kämpfen. In den Jahren 1847 und 1865 brannte der größere Theil der Wohnungen nieder und in letzterem Jahre litt dabei auch die auf halbem Weg des Ortes stehende,

---

Der zweite Fall hat den noch lebenden Müllermeister Michael Haydn in Erlach (südlich von Wiener-Neustadt) zum Gegenstand. Aber auch hier bricht beim Urgroßvater die letzte und entscheidende Verbindung ab.

erst unlängst wieder hergestellte Pfarrkirche zum h. Vitus, wo sich auch die Familiengruft der Grafen von Harrach befindet. Wiederum unterwühlten Hochwasser der zeitweilig wild daherbrausenden Leitha die dem Flusse zu gelegenen Häuser und richteten namentlich in den Jahren 1813 und 1833 große Verheerungen an. Vor dieser Zeit und zum Theil noch später standen an Stelle der nun solid aufgebauten und weiß übertünchten Häuser meist nur ärmliche, mit Stroh gedeckte Lehmhütten. Feuchte Aecker und von Wässern durchsickerte Wiesen, mit Schilf, Rohr und Weidenbäumen bewachsene Flußufer gaben wohl dem Orte seinen Namen. Jahrzehnte gingen hier spurlos vorüber; noch immer bewegt sich die Einwohnerzahl in gleicher Höhe (circa 500, und mit dem ¼ Stunde entfernten Gerhaus bei 700 Seelen); noch immer ist der Markt über die Häuserzahl 75 nicht hinausgekommen. Von der Ferne repräsentirt sich derselbe nur unansehnlich; die lohnendste Seite ist noch von Osten her bei den ebenfalls an der Leitha gelegenen Dörfern Hollern und Schönabrunn. Doch vergebens würde man hier ein Landschaftsbild suchen, das im Stande wäre, zu elegischen Zeilen gleich jenen im „Spaziergang" anzuregen.

Am südlichen Ende des Marktes, nach der Brucker Seite hin und gegen das Schloß liegend, wo die Umgebung sich doch etwas freundlicher und auch baumreicher entfaltet, reicht die Häuserreihe zur rechten Seite beim Ausgang des Ortes bis zum Grenzpfahl; die linke Seite endigt früher und das letzte Häuschen trägt die Nummer 60. Dies ist Haydn's Geburtsstätte — „eine schlechte Bauernhütte, in der ein so großer Mann geboren wurde".[1] Nicht ohne Rührung betritt man diese unscheinbare Wohnung, denn wenn auch bei den einzelnen Veränderungen im Verlauf so vieler Jahrzehnte unsere Phantasie nicht wenig nachhelfen muß, so genügt uns doch der Gedanke: auf diesem Fleckchen Erde ist ein großer rechter Meister in die Welt getreten.

---

1 Beethoven's Worte, indem er auf dem Sterbelager den ihn besuchenden Freunden Andreas Streicher und Hummel eine ihm von Diabelli zugeschickte Abbildung von Haydn's Geburtshaus entgegenhielt und seinem obigen Ausrufe tiefbewegt die Worte voranschickte: „Sieh', lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute habe ich es zum Geschenk erhalten und es macht mir eine kindische Freude."

Der Handwerksbursche, Mathias Haydn, nun Bürger und Wagnermeister in Rohrau, hatte sich im Jahre 1728 das genannte Häuschen gebaut, um daselbst mit seiner jungen Frau einzuziehen, denn am 24. Nov. 1728 vermählte er sich mit der 21jährigen Jungfer Maria, Tochter des verstorbenen Marktrichters und Bürgers Lorenz Koller (Beil. I, 7 und 8). Als Heirathsgut brachte die Braut, laut Ehevertrags[2] vom 13. Nov., 120 Fl. bares Geld sammt einer „ehrlichen Ausstaffirung", welches der Bräutigam mit der Hälfte seines „ganz neu erbauthen Kleinhäusl" per 240 Fl. sammt dem Wagnerhandwerk widerlegte. Noch in demselben Jahre ist sein Häuschen, dem dazugehörigen Grund entsprechend, als Hofstatt- und drei Jahre später durch die am 12. Sept. 1731 erfolgte weitere Grundzutheilung als Halblehn-Haus bezeichnet (als Halblehner besaß er 6 Joch Grund). Seine Frau gebar ihm 12 Kinder, von denen die Hälfte gleich oder kurz nach der Geburt starb. Das zweite Kind, unser Haydn, erhielt am 1. April 1732 die Taufnamen Franz Joseph. Der herrschaftliche Bestandmüller zu Gerhaus Joseph Hoffmann[3] und seine Frau Anna Katharina waren die Taufpathen (Beil. I, 9). Von den beiden Taufnamen Haydn's kam der erste nie in Gebrauch, wie wir dies u. a. auch bei Franz (Peter) Schubert und (Wilhelm) Richard Wagner finden. So wenig wie bei Beethoven konnte man auch bei Haydn bis jetzt den eigentlichen Tag der Geburt ermitteln. Der Taufact im Kirchenbuch ist unterm 1. April eingezeichnet. Dagegen soll Haydn selbst, wenn Jemand das bei ihm aufgestellte in Holz geschnitzte kleine Modell des Monuments im Park zu Rohrau besichtigte, das dort angegebene Datum 1. April

---

2 Ich verdanke denselben der Güte des gräflichen Schloßverwalters Hrn. Preißler in Rohrau.

3 Hoffmann und Fröhlich sind oft erwähnte Namen in der weitverzweigten Familie Haydn. Das Hoffmann'sche Ehepaar hob des Mathias Haydn sämmtliche Kinder erster Ehe aus der Taufe. Michael und nach ihm sein Sohn Martin Hoffmann hatten das Haydn'sche Haus ein halbes Jahrhundert im Besitz und Letzterer war vor einigen Jahren noch der Einzige im Ort, der Haydn selbst gekannt hatte. — Die Fröhlich's lebten durch mehrere Generationen als Hufschmiede in Nr. 56, der Nachbarschaft Haydn's, wo sie ihr Handwerk auf offener Straße betrieben. Ueber ihre nähere Verwandtschaft mit Haydn werden wir später hören.

sehr eifrig mit „31. März" verbessert haben. Und wiederum geben die Aufzeichnungen seines Schülers Neukomm zu der betreffenden Stelle bei Dies (S. 12, wo sogar der 30. März angegeben ist) die Erklärung: Haydn sagte mir — „ich bin am 1. April geboren und so steht es in meines Vaters Hausbuch eingeschrieben — aber mein Bruder Michael behauptet, ich sei am 31. März geboren, weil er nicht will, daß man sage, ich sei als Aprilnarr in die Welt getreten." Der Mittelweg dürfte auch hier der richtige sein: Haydn, geboren in der Nacht vom 31. März zum 1. April, und so kann es immerhin bei dem vorzugsweise angenommenen 31. März sein Verbleiben haben.

Bevor wir uns nun mit den Eltern und dem Familienleben in Haydn's ersten Kinderjahren eingehender beschäftigen, sei noch ein Blick geworfen auf das Aeußere und Innere des Hauses, wie es zu jener Zeit mag bestanden haben.[4] Wohl hatten die erwähnten Ueberschwemmungen der Leitha (1813 und 1833) das Wohnhaus wiederholt zerstört, doch wurde es jedesmal im Hauptmauerwerk wieder hergestellt und daß auch die innere Eintheilung der Hauptsache nach dieselbe geblieben, bestätigte der erst unlängst (1873) verstorbene Landmann Martin Hoffmann, der noch in dem alten Hause im Jahre 1785 geboren wurde, es dann seit 1809 selbst besaß und nach der ersten Ueberschwemmung wieder aufbaute. Eine Abbildung in Oel aus dem Jahre 1829, also vor dem letzten Hochwasser, verdanken wir dem akademischen Künstler und Schüler des Wiener Conservatoriums, Wilhelm Kröpsch, der seine Arbeit dem Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zum Geschenk machte.[5]

4 Reihenfolge der Besitzer des Haydn'schen Hauses nach des Vaters Tode: Schmiedemeister Philipp Fröhlich, Haydn's Schwager (seit 1764); Oekonom Michael Hoffmann (seit 1777); Landmann Martin Hoffmann, des Vorgehenden Sohn (seit 1809); dessen Tochtermann Johann Seidl (seit 1828); Landmann Georg Bruckner, der Seidl's Witwe heirathete (seit 1843).

5 Abbildungen in Kreidemanier, Federzeichnung ꝛc. finden sich einzeln und in vielen Zeitschriften. Eine „Ansicht des Geburtshauses von Haydn in Rohrau" erschien bei A. Diabelli, Wien, lith., Quer-Fol. — Dieselbe Ansicht in verkleinertem Maßstab nach einer Federzeichnung von Berndt, lith., gr. 4°. Ferner im Sonntagsblatt, Wien 1842, Nr. 36; ditto Illustr. Familienbuch zur Unterhaltung und Belehrung, herausgegeben vom österr. Lloyd, Triest, Bd. II, S. 16. Photographie (nach einer Handzeichnung) verfertigt von F. Wendling, Wien.

Wir erblicken in dem Bilde ein ebenerdiges, ziemlich ausgedehntes und mit einem Strohdache gedecktes Gebäude. Zur Linken der Einfahrt befinden sich vier Fenster, vor denen sich hölzerne Stakete auch noch dem Nachbarhause entlang hinziehen; ein üppig belaubter Baum giebt dem Hause auf dieser Seite einen freundlichen Abschluß. Rechts vom Thore zeigt sich zunächst eine größere Maueröffnung, der sich zwei schmälere Fenster anschließen. Die weiterhin sichtbaren Luftlöcher hart unterm Dache deuten auf Stallungen, der angebaute, mit loser Lattenwand gedeckte Theil unter besonderem Dache auf einen zur Aufbewahrung für Wagen, Feld- und Arbeitsgeräth bestimmten Schuppen. Diese ganze Gassenfront des Hauses ziert zu beiden Seiten des Hofthores ein breit angelegter Rasen. Zur Rechten öffnet sich die Landschaft ins Freie; die Straße führt am Hause vorbei nach Bruck an der Leitha und ist jenseits der Brücke, die sie beim Grenzpfahl überschreitet, mit Bäumen bepflanzt; in der Ferne erblickt man auf mäßiger Anhöhe das Kirchlein des nächstliegenden Ortes Höflein. So weit die Abbildung.[6] — Der rückwärtige Theil des Hauses hat sich fast unverändert erhalten. Noch heute findet man dort die schon angedeuteten Abtheilungen: Stall, Vorraths- und Geräthskammer. Verschwunden ist dagegen die ehemals hier befindliche Werkstatt, in der Vater Mathias sein Wagnergeschäft betrieb. Ein kleiner Obst- und Gemüsegarten, der vom Hofraum bis an die vorbeifließende Leitha reicht, vervollständigt die Wirthschaft, doch war das jetzige Flußbett in früherer Zeit dem Hause näher gelegen.

Das Innere des Hauses kennen zu lernen, treten wir durchs große Hausthor ein und gelangen links über einige, erst beim Umbau des Hauses angebrachte Stufen in ein kleines Vorzimmer (die frühere Küche, jetzt aber nur theilweise dazu verwendet) und von da in die eigentliche Wohnstube, der sich noch eine Kammer anschließt. Dieser ganze Theil des Hauses war früher

---

6 Gegenwärtig sind Rasen, Baum, Stakete und die Fenster zur Rechten verschwunden und ist eine Bank vor den Fenstern zur Linken angebracht. Eine unansehnliche, bei Gelegenheit einer Erinnerungsfeier im Jahre 1841 in die Mauer eingefügte, eher einem Wirthshausschilde ähnliche Gedenktafel mit der Inschrift „Zum Haydn" ist die einzige Auszeichnung, welche die Geburtsstätte des großen Tondichters vor den übrigen Häusern unterscheidet.

tiefer gelegen, daher es auch vom Hausflur aus ganz eben zur Wohnung führte. Das niedere aber geräumige Wohnzimmer mit dunkelgebranntem Deckengebälk und umfangreichem grün glacirten Kachelofen und rothfarbiger Ofenbank wird allgemein als der Ort bezeichnet, wo Haydn zur Welt kam, doch war hier nur die allgemeine Wohnstube. Joseph und Michael und alle Kinder wurden im Zimmer zur rechten Seite des Hauses geboren, nun als Vorrathskammer benutzt.[7] Wenn man bedenkt, daß die Familie, obwohl sie beim Ueberblick des Stammbaums zahlreich genug erscheint, doch gleichzeitig nur aus wenigen Mitgliedern bestand (die größere Hälfte der Kinder starb kaum geboren, die überlebenden Söhne wurden in die Welt geschickt, die Töchter verheirathet), wird man die genannten Räume für vollkommen ausreichend für die Bedürfnisse des Hauses finden.

Haydn's Eltern[8] waren einfache, rechtschaffene Leute und wußten bei den Kindern frühzeitig den Sinn für Religiosität, Thätigkeit, Ordnungsliebe und Reinlichkeit zu wecken. Die Wohlthaten dieser Erziehung empfand Haydn durchs ganze Leben und dankerfüllt äußerte er sich noch im hohen Alter gegen den Maler Dies (Biogr. Nachr., S. 11): „Meine Eltern haben mich schon in der zartesten Jugend mit Strenge an Reinlichkeit und Ordnung gewöhnt; diese beiden Dinge sind mir zur zweiten Natur geworden." Er verdanke seinen Eltern auch, daß sie ihn zur Gottesfurcht und, weil sie arm waren, nothwendig zur Sparsamkeit und zum Fleiße angehalten hatten. — Einen tiefen Einblick in Haydn's kindlich dankbares Gemüth bieten ebenso

---

7 Das große Hauptgemach hat seit der erwähnten Feier im Jahre 1841 als einzige Ausschmückung ein mit Haydn's Porträt geziertes Erinnerungsblatt, d. h. nicht einmal an diese Feier, sondern an jene des 25jährigen Bestehens der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Jahre 1837, wobei „Die Schöpfung" aufgeführt wurde, deren Hauptmomente hier bildlich in Federzeichnung dargestellt sind. In demselben Jahr (1841) wurde auch ein Gedenkbuch von Haydn's „vieljährigem Freunde Mathias Tucher, Criminal-Justizrath" gestiftet. Zu bedauern ist, daß gerade das Geburtszimmer des Schöpfers der „Schöpfung" eingegangen ist. Die Wiederherstellung und passende Einrichtung desselben bleibt einer sorglichen Hand vorbehalten.

8 Im Fremdenblatt, Wien, 4. Mai 1852, waren angebliche Original-Porträts der Eltern Haydn's, gemalt 1776 von E. Helmayr, zum Verkauf ausgeboten. Die Unechtheit dieser Porträts ist in Bäuerle's Theaterzeitung, 1852, Nr. 134, ausführlich nachgewiesen.

die Worte, mit denen er, ebenfalls gegen Dies (S. 42), die Erwähnung seiner ersten Anstellung als Kapellmeister begleitet: „Meine gute Mutter, die von jeher auf das zärtlichste für mein Wohl besorgt war, lebte nicht mehr; doch hat mein Vater noch die Freude erlebt, mich als Kapellmeister zu sehen." Das Andenken seines Vaters zu ehren, vergißt Haydn auch bei Aufstellung seines letzten Willens nicht, indem er eine Summe bestimmt zur immerwährenden Instandhaltung der Seitenwunden-Statue, die der Vater auf dem Grabe seiner Frau errichten ließ und wo er dann selber an ihrer Seite die letzte Ruhe fand.[9]

Wenn man mit Recht bei der allerersten Erziehung des Kindes der Mutter den Hauptantheil zuschreibt, so war hierin für Haydn aufs beste gesorgt. Er genoß der liebevollsten Pflege, und daß sich die Erinnerung an dieselbe tief eingegraben ins Herz des Sohnes, bezeugen seine obigen Worte. Und doch waren es nur die ersten fünf Lebensjahre, die er unter ihrer Obhut zubrachte. Aber die rechtliche, rührige Frau, indem sie die Kinder mit Strenge zur Thätigkeit anhielt, hatte den Kern getroffen, denn Fleiß und Vorwärtsstreben wurden Haydn durchs ganze Leben zum Gewohnheitsbedürfniß. Leider brachte die Mutter dem Sohne auch ein körperliches Uebel zu: Haydn erbte von ihr einen Nasen-Polypen, der ihm im Leben viel zu schaffen machte. Griesinger (S. 77) hörte Haydn darüber sagen: „Ich muß den Kerl nun schon unter der Erde verfaulen lassen; auch meine Mutter litt an diesem Uebel, ohne daß es ihr den Tod zugezogen hätte."

Die Mutter war das dritte Kind des am 4. Juli 1702 zu Rohrau mit der Jungfrau Susanna Siebel vermählten Mitnachbars (Hauseigenthümers) und nachherigen Marktrichters Lorenz Koller. Unser Wagnermeister führte sie gleichsam vom Herd weg heim, denn sie diente damals als Köchin bei des Grafen Carl Anton Harrach Gemahlin, Katharina geborene Gräfin von Bouquoy. Vater und Mutter hatten empfäng-

---

9 „Siebzig fünf Gulden sollen der Herrschaft Rohrau verbleiben, um das von ihr mir gesetzte Monument, und das Bildniß, welches mein seliger Vater neben der Sakristey der dortigen Kirche errichten ließ, in gutem Stand zu erhalten." Testament, II, §. 35 (vgl. auch Testament, I, §. 51).

lichen Sinn für Musik; der Vater,[10] den Haydn als „einen von Natur aus großen Liebhaber der Musik" schildert, besaß eine erträgliche Tenorstimme und hatte auf der Wanderschaft „ohne eine Note zu kennen" die Harfe klimpern gelernt. Die Gewohnheit, sich nach der Arbeit die Grillen mit Gesang zu vertreiben, wozu er sich mit seinem Instrumente begleitete, behielt er auch im Ehestande bei. Nun stimmte auch die Frau mit ein und die friedliche Wohnung erschallte, namentlich Sonntags, von ungekünsteltem Doppelgesange. Dieser Melodien und unschuldigen Jugendscenen — der ersten musikalischen Eindrücke, die er empfing — erinnerte sich Haydn noch in den letzten Lebensjahren und eine rührende Heiterkeit verbreitete sich über sein greises Antlitz, wenn er jener Tage gedachte. Das Beispiel der Eltern reizte Tochter und Sohn, die sich nun ebenfalls bei dieser einfachen Hausmusik versuchten; namentlich der jüngere fünfjährige Sepperl (öster. Diminutiv für Joseph) überraschte dabei durch musikalisches Gehör und eine angenehme Stimme. Wie Haydn selbst später versicherte, sang er „dem Vater alle seine simblen kurzen Stücke ordentlich nach" und alle Einwohner des Ortes lobten des Wagners Söhnchen. Der Knabe aber blieb dabei nicht stehen. Er mochte bei irgend einer Gelegenheit den Schulmeister belauscht haben, wie er auf einem ihm bis dahin fremden Gegenstand, den der Schulmeister „Geige" nannte, beharrlich hin und her fuhr und die wunderlichsten Töne hervorlockte. Das war für unsern Sepperl genug. Ein Stecken war bald gefunden und als nun bei nächster Gelegenheit Vater und Mutter wieder ihren Gesang anstimmten, begleitete sie der Sohn, auf der Ofenbank sitzend, indem er in Ermangelung einer wirklichen Geige auf dem ausgestreckten linken Aermchen nach des Schulmeisters Art mit seinem erbeuteten Stecken voll Eifer auf und nieder strich. Wohl mögen die Eltern über den kindischen Einfall des Sohnes gelächelt haben, doch gelegentliche Zuhörer dachten anders. Ein weitläufiger Verwandter des Hauses, der einmal von Hainburg zum Besuch herübergekommen war, sowie

10 Carpani und nach ihm Fétis theilen dem Vater irrthümlich auch Meßner- und Organistendienste zu. Nach einzelnen Aussagen sollen sich in seinem Nachlaß Musikalien und Bücher vorgefunden haben, die bei der Ueberschwemmung im Jahre 1813 zu Grunde gegangen sind.

der Schulmeister des Ortes bemerkten mit Staunen den Knaben so fest und muthig den Takt angeben und meinten, da wäre ein tüchtiger Musiker zu erwarten. Damit hatten sie eine lebhafte Frage angeregt. Zunächst wurde des Vaters Eitelkeit nicht wenig berührt, denn er fühlte selbst so etwas von künstlerischer Begabung in sich und hoffte nun wenigstens in seinem Kinde, als viel zu gut für sein Handwerk, sich einstens verherrlicht zu sehen. Der Mutter aber schwebte der Stand eines Schullehrers oder geistlichen Herrn als höchstes Ziel vor Augen. Die Abwägungen zwischen den kirchlichen und weltlichen Vorzügen blieben lange in der Schwebe, bis endlich die Autorität des Verwandten den Ausschlag gab: Sepperl solle nämlich zu ihm (denn er war selbst Schulrector und Musiker) in die Lehre gehen, um einst als Chorregent oder gar als Kapellmeister über ein Orchester sich sein Brod zu verdienen — der geistliche Stand stehe ihm ja deßhalb noch immer offen. Als Folgerung seiner früher erwähnten Versicherung, daß er dem Vater alles ordentlich nachsang, faßt Haydn die nun erfolgte Entscheidung über sein weiteres Loos in die wenigen Worte zusammen: „Dies verleitete meinen Vatter mich nach Hainburg zu dem Schul-Rector meinen Anverwandten zu geben." — Weiteres können wir über Haydn's erste Kinderjahre nicht erfahren; es fehlte eben ein Hausfreund wie der Mozart'sche Schachtner, der noch nach Mozart's Tode auf Anfrage von dessen Schwester im Stande war, die bei Otto Jahn mitgetheilten so interessanten Details über Wolfgang zu geben.

Es fällt wohl nicht schwer, sich den Abschied Haydn's aus dem Elternhause zu vergegenwärtigen: wie der besorgten Mutter immer noch eine neue Ermahnung beifällt, die sie dem Kinde einschärft; wie sie Ränzchen und Tasche viel zu klein findet für alles, was sie ihnen aufbürden will und wie die 7jährige einzige Schwester Franziska den um zwei Jahre jüngeren Bruder mit fast feierlicher Art betrachtet — ihn, den sie plötzlich zum Mittelpunkt aller Sorgfalt erhoben sieht, und der nun eine so weite Reise von mehreren Stunden unternimmt und in einer großen Stadt von mindestens 4 bis 5000 Einwohnern leben wird. Immer wieder schließt die Mutter den Sohn in ihre Arme und weiß sich nicht zu trennen von ihm. Doch die Zeit drängt; draußen werden die Pferde schon ungeduldig und

das Gefährt, deſſen Sicherheit der kundige Wagnermeiſter diesmal gewiß mit verdoppelter Aufmerkſamkeit geprüft hat, umſtehen immer zahlreicher, neugierig und theilnehmend, die Nachbarn. Auch der Schulmeiſter, der ja ſelbſt ſein Votum mit abgegeben hat zur Ueberſiedelung, befindet ſich unter ihnen und ſiehe, da kommt auch der Pfarrer des Ortes, Andreas Julius Selescoviz, dem kleinen Inwohner, ſeinem Täufling, ſeinen Segen mit auf den Weg zu geben. Endlich macht der Vater der Scene ein Ende, indem er, die Mutter ermuthigend, mit vielſagendem Blick auf die zum Empfange eines neuen Sprößlings bereitſtehende Wiege deutet.[11] Noch einen Händedruck, noch einen Kuß, den letzten und heißeſten, und fort geht es die einförmige Straße entlang zum neuen Beſtimmungsorte.

Bevor wir den Reiſenden auf ihrer Fahrt folgen, ſei über Haydn's Familie und ſeine unverändert gebliebene theilnehmende Erinnerung an Rohrau und an ſeine Verwandten noch Einiges bemerkt. Haydn, der innerhalb 24 Jahren die größere Hälfte dieſer Zeit in Eſterház am ſüdlichen Ende des Neuſiedler-Sees zubrachte, hatte dorten in unmittelbarer Nähe eine Schweſter und mehrere Nichten, die ſich, wohl auf ſeine Veranlaſſung, daſelbſt niederließen. So finden wir die älteſte Schweſter Franziska, zuerſt in Rohrau an einen Witwer verheirathet (deſſen erſte Frau war erſt 19 Tage todt!), zum zweiten male zur Frau begehrt in St. Nicklo (Fertösz Miklós) nahe bei Eſterház. Dort auch vermählte ſich ihre Tochter und wiederum eine Enkelin im nahe gelegenen Kapuvár. Anna Maria, eine Lieblingsſchweſter Haydn's (noch im erſten Teſtament erwähnt und im zweiten nach ihrem Tode in ihren Kindern bedacht), war in Rohrau an den Schmiedemeiſter Philipp Fröhlich verheirathet, der nach dem Tode des Mathias Haydn deſſen Haus kaufte und es 13 Jahre lang bewohnte. Seine Frau, die ſomit wieder ins Elternhaus zurückkehrte, gebar ihm funfzehn Kinder, unter denen Mathias, das zehnte Kind, der Haupterbe Haydn's wurde, im

---

11 Michael, der wohlbekannte Kirchencomponiſt, wurde bald darauf, am 14. Sept. 1737, geboren.

Jahre 1805 in Fischamend heirathete und im Jahre 1845 als Schmiedemeister in Rohrau starb. [12] Drei Monate nach dem Tode ihres Mannes heirathete die so reich mit Kindern gesegnete Anna Maria abermals; ihr zweiter Mann, Rasler, ebenfalls Schmiedemeister, war obendrein um 10 Jahre jünger als die Witwe. Eine Tochter von ihr, Anna Maria, war zweimal in Esterházy verheirathet und ebenfalls mit Kindern reichlich gesegnet; Haydn hatte sie für den Fall, daß Mathias Fröhlich vor ihm sterben sollte, als Universalerbin bezeichnet. Es fehlte Haydn also nicht an Gevatterschaften, die auch fortwährend Ansprüche auf seine Kasse machten. Anna Katharina, das achte Kind der Anna Maria Fröhlich, war in erster Ehe an den fürstlich Esterházy'schen Beamten Luegmayer verheirathet, der wegen üblen Lebenswandels von Ort zu Ort versetzt wurde. Des Meisters Herzensgüte wurde von diesem Menschen jahrelang mißbraucht und Haydn's Briefe führen wiederholt bittere Klage über den „Liederlichen", dem er nach und nach über 5000 Fl. Schulden zahlte und schließlich noch die Witwe mit 1000 Fl. unterstützte, damit sie sich wiederum verheirathen konnte. Ernestine, eine Tochter aus dieser zweiten Ehe, wohnte in den letzten Lebensjahren Haydn's bei ihm im Haus und wurde auch vorzugsweise im Testamente bedacht. — Haydn's vierte Schwester, Anna Katharina, ein Zwillingskind, ist die Einzige, deren Lebensende nicht zu ermitteln war, da ihr Mann, der herrschaftliche Büchsenspanner Näher, von Rohrau fortzog und über seinen weiteren Aufenthalt jeder Nachweis fehlt.

Ueber den jüngeren Bruder Haydn's, den bekannten Kirchencomponisten Johann Michael, sind die bezüglichen Daten im Stammbaum zum ersten male nach den Pfarr-Protokollen von St.

---

12 Die Bemerkung bei Dies (S. 197): „Haydn nahm nach der Schwester Tode den damals eilfjährigen Matthias Fröhlich zu sich ins Haus", ist durchaus zu berichtigen, da die Schwester, von der Haydn bei Abfassung des ersten Testamentes nicht einmal wußte, ob sie noch lebe oder nicht (er setzte nachträglich „Gott hab sie selig"), im Jahre 1802 starb und Matthias, ihr Sohn aus erster Ehe, damals 33 Jahre alt war. Im ersten Testamente Haydn's, §. 14, ist Matthias Fröhlich auch unrichtig als der Sohn der Therese Hammer angegeben, welche vielmehr seine Schwester war. Zwei Töchter des Fröhlich, Großnichten Haydn's, eine verehelichte Mosberger in Rohrau und eine verehelichte Heyer in Preßburg, sind zur Zeit noch am Leben.

Peter in Salzburg veröffentlicht. Der jüngste Bruder, Johann Evangelist, der auf Haydn's Verwendung als Tenorist im Kirchenchor des Fürsten Esterházy aufgenommen wurde und dem gewöhnlich eine gewisse Bedeutung zugeschrieben wird, war von durchaus geringer Begabung.

Seiner meistens unbemittelten Angehörigen schämte sich Haydn so wenig, daß er vielmehr selbst oft von ihnen sprach. Bis ins hohe Alter unterstützte er sie und in den letzten Lebensjahren war die testamentarische Zutheilung seines Vermögens seine Hauptsorge. „Ich lebe weniger für mich (sagte er zu Griesinger) als für meine armen Verwandten, denen ich nach meinem Tode etwas zu hinterlassen wünsche." Ebenso wenig verleugnete Haydn den niedrigen Stand seiner Vorfahren. Noch in den letzten Jahren seines Aufenthaltes in Eisenstadt blieb er häufig im Vorübergehen bei der Schmiede in der oberen sogenannten Bergstadt stehen, unterhielt sich mit dem Meister und versicherte ihn, wie er mit Vergnügen ihm bei der Arbeit zusehe, da sein Vater das gleiche Handwerk betrieben habe. Rohrau konnte sich Haydn stets durch vier verschiedene Ansichten vergegenwärtigen, die in seinem Besitz waren und bei der Veräußerung seines Nachlasses zum Verkauf kamen. In seinem zweiten Testamente bedachte Haydn den Pfarrer, Schullehrer und die Schulkinder von Rohrau und für die Erziehung der jeweilig zwei ärmsten Waisen vermachte er eine besondere Stiftung. [13]

Wie hoch Haydn die Stätte hielt, wo er geboren wurde, zeigt sein Besuch im Jahre 1795, als er, ruhmgekrönt von London zurückgekehrt, in Begleitung des kunstsinnigen Grafen von Harrach und vieler Cavaliere zur Besichtigung des Monumentes geführt wurde, das der Graf dem ehemaligen Bauerssohne seines Ortes im neu geschaffenen Park gesetzt hatte. Der früher erwähnte Martin Hoffmann, Sohn des damaligen Eigenthümers des Hauses und zu jener Zeit 10 Jahre alt, wußte noch als

13 Daß nämlich 75 Fl. immerwährend den zwey ärmsten Waisen meines Geburtsortes Rohrau zu Theil, und auf ihre Erziehung bis zur Großjährigkeit verwendet werden sollen, worauf dann mit diesem Betrag zwey andere der ärmsten Waisen von Rohrau zu betheilen sind." Test. II, §. 34. Fröhlich, Haydn's Haupterbe, hinterlegte dafür freiwillig ein für allemal 1300 Fl. in 2½ pr. Obl. in die Armen-Instituts-Kasse.

Greis davon zu erzählen, wie der damals von London zurückgekehrte, hoch gefeierte Mann nach langjähriger Abwesenheit beim Eintritt in die einstige väterliche Wohnstube niederkniete und die Schwelle küßte, über die er so oft als Knabe geschritten, und wie er dann in gehobenem Selbstbewußtsein auf die Ofenbank hinwies, auf der er gesessen, der Eltern Gesang in seiner kindischen Weise begleitend — der Ausgangspunkt seines künftigen Berufes und Weltruhmes!

3.

Die Schule in Hainburg.[1]

Wir folgen nun Mathias Haydn und seinem Sohne auf der Fahrt nach Hainburg. War der Kleine in Erwartung einer ihm neuen Welt wohl sehr erregt, so war es gewiß nicht minder der Vater, der den einzigen Sohn im zartesten Alter fremder Obhut anvertrauen und zugleich die Vaterstadt nach langer Abwesenheit wieder begrüßen sollte. Auf dem Wege gab es genug zu schauen und zu erinnern, und der Vater wird es gewiß nicht unterlassen haben, des Kleinen Neugierde nach rechts und links hin zu fesseln, denn die Gegend gewinnt hier an Interesse, je mehr man sich vom Orte entfernt. Die über einen flachen Höhenrücken nordwärts ziehende Straße führt von Rohrau in einer Stunde nach Petronell. Hier betritt der Wanderer klassischen Boden; jeder Schritt erinnert an längst entschwundene Zeit. Schon unterwegs erblickt man zur Linken in freiem Felde hoch aufgerichtet einen römischen Triumphbogen, im Volksmunde als das „Heidenthor" bekannt (das auch die Marktgemeinde Petronell seit dem Jahre 1719 als Wahrzeichen im Schilde führt). Es ist eines der noch erhaltenen Denkmäler der ehe-

1 Quellen, die Schule Hainburgs betreffend: Stadtkammeramts-Rechnungen; Rathhaus-Protokolle; Gedenkbuch der Stadt Hainburg; Gedenk- und Kirchenbuch der l. f. Stadtpfarre; Pfarr-Visitations-Protokoll; Acten des fürstl. erzb. Consistoriums in Wien. — Geschichtliches über Hainburg und die Gegend um Petronelli siehe u. a. Sitzungsberichte der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, philos. hist. Classe, Bd. IX, Jahrg. 1852, Heft IV (von Dr. Eduard Freih. v. Sacken).

maligen Besitzer dieser Gegend, denn hier waren lange Zeit die Römer ansässig und nahebei der Standort ihrer Donauflotte; an der Stelle des, nach dem Brande vom Jahre 1830 größtentheils neu erbauten Marktes Petronell erhob sich die ausgedehnte, im Jahre 375 zerstörte römische Stadt Carnuntum, ein Municipium, wo Septimius Severus zum Kaiser ausgerufen wurde und der edle, geistvolle Marc Aurel thronte. Die Bauwerke jener Zeit sind verschwunden, doch verfehlen selbst die einzelnen Ueberreste nicht, auf den Beschauer einen ernsten Eindruck auszuüben. Bei Petronell wendet man sich ostwärts und ist in abermals einer Stunde in Deutsch-Altenburg und mit jedem Schritt wird die Gegend interessanter. Die Straße zieht sich fortwährend längs der stromabwärts führenden Donau hin, deren üppig grünen Auen das Auge mit Wohlgefallen folgt. Vor Altenburg geht die Straße über die Stätte des hier bestandenen Römerpalastes. Trümmer von Wartthürmen, Grundvesten des Standlagers der. Legion, dreifache Wasserleitung, Spuren römischer Bäder bezeichnen die ehemalige Bestimmung dieser Gegend, von den Einwohnern die „alte verfallene Stadt" genannt. Vor dem Orte erhebt sich inmitten eines Friedhofes auf einem ansehnlichen Hügel die Kirche zu St. Peter und Paul, eines der schönsten Denkmäler altdeutscher Baukunst, und in ihrer unmittelbaren Nähe steht eine nicht minder merkwürdige und wohlerhaltene byzantinische Rotunde.

Noch eine kurze Strecke und Hainburg, die landesfürstliche, nach dieser Seite hin letzte reindeutsche Stadt, tritt den Blicken entgegen. Ein malerisches, prächtiges Bild gewähren die alterthümlichen Stadtmauern mit ihren Thürmen, von denen besonders der an der westlichen Umfangsmauer (das Wiener-Thor) durch seine besondere Bauart imponirt; nicht minder der kühn sich erhebende Felsenkegel im Hintergrunde mit der alten, noch in ihren Ruinen stolz die Gegend beherrschenden und schon im Nibelungenliede besungenen Heunenburg, deren Ringmauern bis zum unteren Schlosse herabreichen.[2]

Zur Zeit, als unsere Reisenden ihren Einzug durch das Wiener-Thor und die Wiener Straße hielten (zur Linken, nach dem Thore, wohnte Haydn's Großmutter), hatte sich die Stadt,

2 Das herrschaftliche Schloß am Fuße des Berges ist ein neuerer Bau.

Dank eines im Jahre 1690 ausgestellten und noch vorhandenen Sammlungs-Briefes der „von den Turkhen und Tartaren ruinirten Stadt Hainburg", vom Unglücksjahre 1683 längst wieder erholt. Wir haben es zunächst nur mit der Schule zu thun, wo Haydn seine erste Schulzeit verlebte. Das jetzige Schulhaus, im Jahre 1783 neu und wohl auch vergrößert wieder aufgebaut, steht in der ziemlich breiten Ungargasse, dem Bezirksgericht gegenüber, und hat nebst Parterre zwei Stockwerk und fünf Fenster Straßenfront; das Schild führt die Aufschrift „Hauptschule". Hainburg, wegen der hier bestandenen Wasser- und Landmauth und anderer Gefälle frühzeitig von vielen Beamtenfamilien bewohnt, hatte schon im Jahre 1343 einen Schulmeister und im Jahre 1544 einen Chorregent aufzuweisen. Beide Posten wurden dann zu einem Amte verbunden unter dem gemeinsamen Titel: Schulrector. Vom Jahre 1783 angefangen wurde die Vereinigung beider Stellen nicht weiter gestattet, da jede für sich ihren Mann ernähren konnte. Aus einem Bericht des Stadtpfarrers Palmb an das fürst-erzbischöfliche Consistorium in Wien (1761) sind die Pflichten des Schulrectors zu ersehen: Derselbe hat zu jedem „gesungenen" Gottesdienste (Hochamt, Vesper, Litanei) die Chormusik wohl zu versehen mit Orgelschlagen, mit Gesang durch die dazu angestellten Vocalisten, und mit Violinisten und Trompetern (wozu die Kirche die Instrumente beistellt); ferner hat er die Knaben zum Ministranten-Dienst abzurichten und durch die zwei besoldeten Präceptoren im Singen und in der Musik überhaupt, im Lesen, Schreiben und Rechnen gut zu unterweisen und die Schulkinder namentlich in christlicher Zucht und Ehrbarkeit im Beten zu belehren. Zum Gottesdienste und nach üblicher Gewohnheit wider die Ungewitter hatte er auch das Glockengeläute zu besorgen.

Der Vorgänger von Haydn's Lehrer war ein gewisser Philipp Pudler, der am 23. Mai 1730 die Witwe Katharina Barbara Arbeißer von Weißenburg zum Weibe nahm. Seine Quittung für halbjährige Besoldung mit 60 Fl. kommt noch unterm 1. Juli 1732 vor. Am 6. August finden wir nun ein Gesuch der Frau, worin sie dem Stadtrath anzeigt, daß ihr Mann „in Folge einer Ehetragung" (häuslichen Zwist) sie verlassen habe, sie hoffe aber daß er bald wiederkehren werde und bitte, ihr unterdessen den Schuldienst zu belassen. Die gute

Frau wartete vergebens — Pudler kam nicht wieder und die verlassene Schulrectorin erhielt am 1. Oct. ihr letztes Quartal ausbezahlt. Die nächste Quartal-Quittung, am letzten December 1732, ist bereits unterzeichnet mit Johann Mathias Frankh. Es war dies derselbe Mann, den wir schon in Rohrau als Anverwandten Haydn's kennen lernten und der nun dessen erster Lehrmeister werden sollte. Die erwähnte „Ehetragung" wurde somit entscheidend für Haydn's ersten wichtigen Schritt ins Leben und vielleicht für seine ganze Laufbahn, denn Frankh wäre wohl nie in das, ihm nun nachbarliche Rohrau gekommen; seine Verwandtschaft mit der Familie Haydn — eine Folge seiner Anstellung — erleichterte nicht minder des Vaters Einwilligung zur Uebersiedelung des Sohnes nach Hainburg.

Bei diesem Frankh also, einem tüchtigen aber auch strengen Schulmanne, war es Haydn vergönnt „die musikalischen Anfangsgründe sammt andern jugentlichen Nothwendigkeiten zu erlehrnen". Und daß er Talent und Fleiß zeigte, deutet er in seiner bescheidenen Weise nur so obenhin an, indem er, dankerfüllt gegen seinen Schöpfer, weiterhin bemerkt: „Gott der Allmächtige (welchem ich alleinig so unermessene Gnade zu danken habe) gab mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit, indem ich schon in meinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang und auch etwas auf dem Klavier und Violin spielte." Nach Griesinger (S. 8) lernte er aber überhaupt den Gebrauch aller dort üblichen Instrumente kennen, denn Frankh ging gleich aufs Praktische los und den Vortheil dieser Methode anerkannte Haydn oft im Leben. Jener Lehrzeit und seines Lehrers noch im hohen Alter gedenkend, äußert sich Haydn gegen Griesinger: „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe, daß er mich zu so vielerley angehalten hat, wenn ich gleich dabey mehr Prügel als zu essen bekam."

Frankh, geboren am 15. Mai 1708, war das vierte Kind des Nachbars (Hausbesitzers) Kaspar Frankh zu Ketzelsdorf [3], einem kleinen Dorfe bei Walterskirchen in Nieder-Oesterreich und nahe der mährischen Grenze. Als er, 24 Jahre alt, die Schul-

3 Im Trauungs-Register ist allerdings Kötzelstorff eingetragen, ein solcher Ort existirt aber nicht. Die Umfragen bei den verschiedenen zahlreichen Ketzels- und Katzelsdorf führten schließlich auf den oben bezeichneten Ort.

rector-Stelle in Hainburg erhielt, war seine nächste Sorge, am 1. Febr. 1733 die Witwe Elisabeth Lehrl aus Hainburg zu heirathen, die aber nach wenigen Monaten, am 13. Juli, starb. Den Witwenstand hielt Frankh nicht lange aus; schon am 6. Sept., zwei Monate nach dem Tode seiner ersten Frau, führt er die schon erwähnte Juliana Rosine, Tochter des Wagnermeisters Seefranz, zum Traualter. Seefranz war, wie wir gesehen, der zweite Mann der Großmutter Haydn's und Juliana, geboren am 15. Febr. 1711, das vierte Kind dieser Ehe. Frankh wurde daher mit Haydn im entfernten Grad verwandt und dieser nannte seinen Lehrer schlechtweg Vetter und dessen Frau Muhme. Der Muhme fiel nun die Aufgabe zu, bei Haydn Mutterstelle zu vertreten, für sein leibliches Wohl zu sorgen und ihm durch treue Pflege und Liebe das Elternhaus zu ersetzen. Die junge Frau, die bereits mit zwei eigenen Kindern gesegnet war, scheint diesen Verpflichtungen wenig entsprochen zu haben. Ohne sie gerade anzuklagen, hat Haydn seinen damaligen Zustand gegen Dies und Bertuch[4] eingehend geschildert. Von seinen Eltern stets sauber und sorgfältig an Körper und Kleidung gehalten (er trug schon damals „der Reinlichkeit wegen" eine Perücke) zeigte er unter der nunmehrigen Obhut bedeutende Vernachlässigung. Seine wenigen Kleidungsstücke reichten zum öfteren Wechsel nicht aus und die damit verbundenen Folgen erschreckten und betrübten ihn sehr. „Ich mußte mit Schmerzen wahrnehmen, daß die Unreinlichkeit den Meister spielte und ob ich mir gleich auf meine kleine Person viel einbildete: so konnte ich doch nicht verhindern, daß auf meinem Kleide nicht dann und wann Spuren der Unsauberkeit sichtbar wurden, die mich auf das empfindlichste beschämten — ich war ein kleiner Igel."

Ein Theil der Schuld fällt hier wohl auch auf den Schulrector selbst, dessen Bild, aus Haydn's wenigen Worten uns so vortheilhaft entgegensehend, beim Durchblättern der Raths-Protokolle mitunter auch getrübt erscheint. Im Jahre 1740 wird gegen Frankh Klage geführt, daß er sein Amt nachlässig verwalte; in der Pfarrkirche werde das Glockengeläute sehr unordentlich betrieben und die Kirchen-Musikinstrumente seien in

4 Dies, biographische Nachrichten, S. 16. — C. Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise nach Wien ꝛc. Bd. II, S. 183.

schlechtem Zustande. Ferner wird ihm und einigen genannten Musikanten bei Geldstrafe anbefohlen, sich im Fasching des Geigens zu enthalten. Schlimmeres kommt im nächsten Jahre vor: Frankh wird wegen Spiels mit falschen Würfeln vorgeladen (die Würfel hatte er, aber zu spät, durchs Fenster ins Wasser geworfen) und muß drei Dukaten in Gold erlegen. Im September 1762 ist Frankh entwichen; ein Rathsmitglied wird mit Ordnung der zurückgelassenen Wirthschaft betraut und ihm die vorgefundenen Schriften über Vermögen und Schuldenstand eingehändigt. Auf seine Stelle in Schule und Kirche hatte Frankh schriftlich resignirt, kehrte aber, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Pudler, schon nach zwölf Tagen zurück, reumüthig um Verzeihung und um Wiederverleihung seines Postens bittend. Es spricht gewiß zu seinem Vortheil, daß man ihn in Gnaden aufnahm und ihm den Dienst, einstweilen auf ein Jahr, wieder übertrug. Zugleich aber wird der Flüchtling ermahnt, einen guten Wirth abzugeben, seinen Vermögensstand zu vermehren, sich wohl aufzuführen und namentlich die Pupillengelder sicher zu stellen und abzuführen. Frankh muß später in geordneten Verhältnissen gelebt haben, denn er erwarb sich Haus und Feld; das Haus verkaufte er im Jahre 1774 um 700 Fl. und $1\frac{1}{2}$ Joch Acker dazu um 79 Fl. Im Jahre 1780 erscheint Frankh vor dem Rath, resignirt in Rücksicht seines hohen Alters auf die Chor- und Schulrectorstelle und verlangt eine Pension. Der Stadtrath aber meint, er solle die Stelle fortführen, bis man ein taugliches Subject gefunden habe, worauf über seine weitere Bitte das Nöthige veranlaßt werden würde. Unterdessen ward ihm auf sein Ansuchen zur Beischaffung von Instrumenten auf den Kirchenchor eine mäßige Summe Geldes angewiesen und, ebenfalls auf seine Bitte, der jährliche „Gehalt" des Orgelziehers von 4 auf 6 Fl. erhöht.[5] Ein taugliches Subject für die Schulrectorstelle war aber zur Zeit nicht ausfindig zu machen; im Gegentheil wurden im Januar 1782 der greise Rector und seine Präceptoren vom Stadtrath vorgeladen und ihnen in ehrender Weise aufgetragen, die Lehrart und gute Leitung der Schulordnung auch fernerhin fortzuführen. Nicht lange aber und Haydn's Lehrer starb im 75. Lebensjahre am 10. Mai 1783,

5 Diese 6 Fl. wurden erst im Jahre 1860 aufs Doppelte erhöht.

nachdem er sein Amt gerade fünfzig Jahre lang versehen hatte. Seine Frau hatte er schon im Jahre 1760 durch den Tod verloren; von seinen zahlreichen Kindern überlebten ihn nur drei Töchter, alle drei verheirathet. Die jüngste, Anna Rosalia, geb. am 3. Sept. 1752, hatte den Schulgehülfen und nachherigen Chorregent Philipp Schimpel geheirathet. Auch diesen Beiden gegenüber zeigte sich Haydn's dankbares Gemüth, denn, das Andenken an seinen ersten Lehrer noch in den letzten Lebenstagen treu bewahrend, hatte Haydn in seinem zweiten Testamente §. 30 folgendes bestimmt: „Vermache ich dem Philipp Schimpel, Chormeister zu Hainburg, und seiner Gattin zusammen 100 Fl., wie auch das in meinem Hause zu ebener Erde befindliche Porträt ihres Vaters, Namens Frank, welcher mein erster Lehrmeister in der Musik war." [6] Haydn's Vermächtniß blieb unvollzogen, denn die Eheleute waren bereits todt. Beide starben in ein und demselben Jahre, der Mann am 28. März, die Frau am 19. Dec. 1805. Das Porträt Frankh's, das doch Dies, Griesinger, Neukomm, Carpani u. A. gesehen haben mußten, ist spurlos verschwunden.

Der Maler Dies hat uns (S. 15) aus Haydn's Schulzeit eine Anekdote aufbewahrt, die zeigt, wie der Kleine gleich beim Eintritt in seinen neuen Wirkungskreis praktisch verwendet wurde. Es war in der Kreuzwoche, in welcher besonders viele Processionen um die Pfarrkirche am Hauptplatze abgehalten wurden. Namentlich der Festtag St. Florian, 4. Juni, wurde wie alljährlich mit Hochamt und Opfergang gefeiert. Von den begleitenden Musikanten war diesmal ganz unerwartet der Paukenschläger gestorben und Niemand da, der ihn hätte ersetzen

---

6 Bei der früher erwähnten Festlichkeit in Rohrau (1841) befand sich auch die Schullehrerswitwe A. M. Staindl, deren erster Mann, Benedict Gotschlig (wie sie sagte), „den Haydn-Buben zuerst die Noten lehrte". (Siehe Sonntagsblatt, 1842, Nr. 36.) Auch Joh. R. v. Lucam behauptet in Bäuerle's Theaterzeitung, 1852, Nr. 134, daß Jos. Haydn den Elementarunterricht von diesem Gotschlig erhalten habe. Es kann dies nur auf die jüngeren Brüder, Michael und Johann, bezogen werden und ist auch wahrscheinlich, da der Vater, aufmerksam gemacht auf den Erfolg Joseph's, bei Zeiten daran denken mochte, auch die jüngeren Söhne zu einer gleichen Laufbahn vorzubereiten. Gotschlig starb am 17. Juni 1793, alt 76 Jahre; seine Witwe, an den Schullehrer Jos. Staindl verheirathet, starb am 12. Dec. 1846, alt 93 Jahre.

können. In seiner Verlegenheit griff der Schulrector zum Aeußersten. Sein neuer Schüler, so klein und unerfahren er war, sollte in Eile die Pauke schlagen lernen. Frankh giebt ihm die nöthige Anleitung sich einzuüben und überläßt ihn seinem Eifer. Der Kleine nimmt nun einen beim Brodbacken benutzten Mehlkorb, spannt ein Tuch über ihn, stellt das neu erfundene Instrument auf einen Sessel und beginnt wacker drauflos zu schlagen, die Wolken Mehls nicht beachtend, die sich um ihn zusammen ziehen, noch weniger das immer drohendere Aechzen seines Opfers. Wohl gab es, als der Lehrer dazu kam, in der ersten Hitze einen Verweis, doch der Paukenschläger war fertig und die Procession konnte unbeanstandet vor sich gehen. Der kleinen Statur Josephs halber mußte man aber auch statt des gewöhnlichen Paukenträgers einen Mann von kleinem Wuchse wählen. Ein solcher war allerdings bald gefunden, allein leider war er mit einem Höcker behaftet. So andächtig nun auch die Zuschauer dem ersten Theil der Procession folgten, so heiter stimmte sie der nachfolgende Aufzug. Dies war das Debut Haydn's als Virtuose im Paukenschlagen — einer Kunst, in der er sich gerne loben ließ und noch in London bei einer Probe dem überraschten Musiker mit einem gewissen Selbstgefühl durch eigene Verbesserung nachhalf. Die Pauken aber, die Haydn in Hainburg schlug, sind noch jetzt auf dem Chor der Kirche in Gebrauch.

Zwei Jahre hatte Haydn bei dem Vetter bereits zugebracht, als sein Schicksal unerwartet eine Wendung nahm. Der kaiserl. Hofcompositor und seit kurzem auch Domkapellmeister bei St. Stephan in Wien, Georg Reutter (er war damals noch nicht geadelt) war auf einer Geschäftsreise in Hainburg angekommen und bei seinem Freunde, dem Stadtpfarrer und Dechant Anton Johann Palmb abgestiegen. Da seine Reise hauptsächlich bezweckte, die Zahl seiner Sängerknaben im Kapellhause zu Wien zu ergänzen, gab ihm sein Freund, der die Pfarre seit dem Jahre 1733 leitete, Gelegenheit, die Kräfte seines Kirchenchores beim nächsten Gottesdienste selbst zu prüfen. Hier mag es gewesen sein, daß Reutter (wie Haydn sagt) „von ungefähr die schwache doch angenehme Stimme" des siebenjährigen Knaben hörte und von ihr aufs angenehmste überrascht wurde. In den Pfarrhof zurückgekehrt fragte er um Namen und Herkunft des

kleinen Sängers, über den sein Freund nur Gutes zu berichten wußte, und da Reutter des Knaben Stimme und Talent eingehender zu prüfen wünschte, wurde derselbe sammt dem Schulrector sogleich herbeigeholt. Schüchtern und verschämt, im Bewußtsein seines verwahrlosten Aeußeren, trat der Knabe vor Reutter hin. Seine Ehrfurcht vor dem hohen Herrn hinderte ihn jedoch nicht, mit lüsternem Blicke nach einem Teller voll Kirschen zu schielen, die auf dem Mittagstische standen. Reutter verstand den Wink und warf ihm eine Handvoll in die Mütze, legte ihm dann Allerlei zum Singen vor und war mit ihm zufrieden. „Büberl", fragte er ihn (diesen Ausdruck behielt er auch später bei), „kannst du auch einen Triller schlagen?" — „„Nein!"" erwiederte unerschrocken der Knabe, „„das kann auch mein Herr Vetter nicht."" Lachend weidete sich Reutter an der Verlegenheit des Schulrectors, zeigte dem Knaben, was er dabei zu beobachten habe und schlug nun selbst einen Triller. Voll Unbefangenheit suchte ihn der Schüler nachzuahmen und mit jedem Ansatz gelang der Versuch besser und besser, so daß Reutter voll Freude ausrief: „Bravo! du bleibst bei mir" und zugleich griff er in die Tasche und beschenkte den kleinen Sänger mit einem blanken Siebzehner. Zugleich erklärte Reutter, daß er, sobald die Eltern des Knaben ihre Einwilligung gegeben hätten, für dessen Fortkommen sorgen wolle, doch müsse er noch bis zum vollendeten achten Jahre in Hainburg verbleiben und sich unterdessen fleißig üben. Die Nachricht, daß Sepperl nach Wien, der großen Kaiserstadt, kommen solle, rief Jubel im Elternhause hervor und die Einwilligung erfolgte, wie es zu erwarten war, rasch. Der glücklichste Mensch in ganz Hainburg war nun im Schulhause zu finden. Selbst der gleichzeitig eingetretene, schon früher erwähnte Todesfall der Großmutter (17. Mai 1739) mag den Knaben nur vorübergehend schmerzlich berührt haben, denn mit verdoppelter Macht weiß sich die alles beflügelnde Hoffnung des jugendlichen Herzens zu bemeistern. Vor Haydn's freudig erregter Seele stand fortan nur Ein Bild — Wien und dessen Kapellhaus am St. Stephansfriedhofe. Dort finden wir ihn wieder.

4.

Im Kapellhause zu Wien.[1]

Wien, das in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts beiläufig den fünften Theil der heutigen Einwohnerzahl aufzuweisen hatte, verglich ein etwas späterer Chronist mit der Fassung eines glänzenden Ringes: In der Mitte ein großer Brillant; rings um denselben ein Kreis von Smaragden, und der äußere Rand eine Reihe vielfarbiger Steine. Eine breite Wiesenfläche, durchzogen von schattigen Alleen, umgab die eigentliche innere Stadt, und von den ebenfalls mit Bäumen bepflanzten Wällen schweifte das Auge auf die, die Stadt umgebenden Vorstädte und über dieselbe hinweg westwärts auf das in mäßiger Höhe sich hinziehende Kahlengebirge. Wir halten uns hier ausschließlich an den Dom und das Kapellhaus mit seiner nächsten Umgebung. Zehn Jahre verlebte hier Haydn. Als achtjähriger Knabe, dessen ganzer Besitz eine hübsche Stimme war, betrat er im Jahre 1740 den Schauplatz seiner nunmehrigen Weiterbildung, um am Schlusse des Jahrzehnts stimmberaubt und ebenso arm wie er gekommen war, in unbarmherziger Weise dem unstäten Gewoge des Lebens preisgegeben zu werden. Seine Heimat war in dieser Zeit das Kapellhaus und statt der unscheinbaren Gotteshäuser in Rohrau und Hainburg genoß er nun in unmittelbarer Nähe den erhebenden Anblick eines majestätischen Domes, in dessen kühn anstrebenden Hallen sich die Kindes-

---

1 Quellen: Vogel-Perspective und Pläne Wiens von Hufnagel (herausg. von R. Vischer); Jos. D. Huber; Van Allen; Suttinger; Bonifaz Wolmuet; Aug. Hirschvogel; Jos. Nagel; W. A. Steinhauser; Mildemann (Rundschau). — Berichte und Mittheilungen vom Alterthums-Verein zu Wien, Bd. XI, 1870 („Der Stephansfreithof und seine Denkmale" von Alb. Camesina R. v. Sanvittore). Die in die Geschichte Alt-Wiens einschlagenden Werke von Joh. Jordan, Ogesser, De Luca, Schlager, Schimmer, Hormayr, Karl Weiß, Schuender. — Repertorium des Magistrats (alte Registratur); Archiv der Commune Wiens; Wiener Oberkammeramts- und Kirchenmeisteramts-Rechnungen der Dompfarre; nieder-österr. Herrschaftsacten (Hofkammer-Archiv); Acten des Landesgerichts; Todten-Protokolle; Wienerisches Diarium; Handschriftl. Mittheilungen von Neukomm, von Thomas, Uhl, Prinster.

ſtimme glaubensfreudig mit dem übrigen Sängerchore meſſen ſollte. Die Cantorei, wo Haydn wohnte, iſt längſt verſchwunden und die Umgebung der Kirche erfuhr, namentlich auf der Weſtſeite, eine gänzliche Umgeſtaltung. Es bedarf ſomit einer eingehenden Schilderung, um ſich das Bild, das Haydn während ſeines Hierſeins täglich vor Augen hatte, genügend vergegenwärtigen zu können.

Rings um den Dom breitete ſich der mit einer Mauer umgebene Friedhof[2] aus, zu dem von verſchiedenen Seiten vier mit Statuen geſchmückte Eingangsthore führten. Durch ein fünftes kleineres Thor gelangte man vom Friedhof aus in ein Seitengäßchen, das in ſeiner Ausmündung beim alten Roßmarkt (jetzige Stock-am-Eiſen) noch heute beſteht, aber nicht dem allgemeinen Verkehr zugänglich iſt. Sämmtliche Thore wurden zur Nachtzeit geſchloſſen und bei Sterbefällen begehrte man dann beim Hüttenthor (Eingang von der Singerſtraße) mittels Glockenzeichen nach einem Geiſtlichen zur Spendung des heiligen Sacramentes. Der ganze Platz, von breiten zu den Thoren führenden Wegen durchſchnitten, war in größere und kleinere, mit einfachen Geländern abgegrenzte Gräberfelder abgetheilt, von denen einzelne beſondere Benennungen hatten (Fürſten-, Palm-, Studenten-, Römerbühel). Auf einem derſelben, im ſüdweſtlichen Winkel des Friedhofes, ſtand der neue Karner oder die Magdalenen-Kapelle. Auf demſelben Feld gegen den Thurm hin war die auf Friedhöfen übliche Todtenleuchte (mit dem ewigen Licht für die Todten). Am Dome ſelbſt waren ringsum zahlreiche zum Theil ſehr alte Grabmäler aufgerichtet und obwohl ein großer Theil gerade zu jener Zeit zum Bau des Chor- und Curhauſes verwendet worden war, zählt Ogeſſer 30 Jahre ſpäter doch noch deren über hundert auf.

Die Rundſchau der Gebäude mit der weſtlichen Seite des Domes beginnend, ſehen wir längs der Hauptfaçade des Domes eine ſchmale Reihe Häuſer, die in ihrer Breite gegen die Brandſtatt[3] hin bis beiläufig in die Mitte der heutigen Fahrſtraße

2 Der Friedhof wurde im Jahre 1734 aufgelaſſen, die beſtehenden Grüfte jedoch bis gegen die 80er Jahre noch benutzt; im Jahre 1783 wurde der Friedhof auf Befehl des Kaiſers Joſeph ganz entfernt und im Jahre 1788 auch die Thore abgebrochen.

3 Dieſes, dem Haupt- oder ſog. Rieſenthore des Domes gegenüber liegende

hereinreichte. In Front des Rieſenthores und nach dem erzbiſchöflichen Palais hin ſich erſtreckend ſtand die niedere Meßnerwohnung, der ſich das zweiſtöckige Bahrausleihamt anſchloß, im Volksmunde noch immer nach dem früher hier befindlichen Gebäude „zum Heilthumſtuhl" genannt.[4] Eine Reihe Gewölbe und Magazine bildete die Gaſſenfront dieſer beiden Gebäude. Gar wunderlich aber nahm ſich die der Kirche zugewendete Seite dieſer Häuſer aus — ein Gemiſch von unregelmäßig durcheinander gewürfelten Fenſtern und Thüren jeder Größe und ſonderbarem Winkelwerk. Die Meßnerwohnung diente drei Kränzelbinderläden als Lehne und am Bahrausleihamt erhoben ſich zwei alterthümliche Doppelſäulen mit Figuren (Ueberbleibſel des Heilthumſtuhls), durch kleine Dächer vor Wind und Wetter geſchützt. Neben ihnen an das Bahrausleihamt angebaut befand ſich ein vorſpringendes Hüttchen: der Laden des Johann Georg Binz, Bücherantiquar und Schätzmeiſter (er überſiedelte nach Abbruch des Hauſes in den großen Zwettelhof), dem wir ſpäter wieder begegnen werden. Das unheimliche Licht dreier Oellampen von beſcheidenſter Form bemühte ſich vergebens, bei Nachtzeit die Düſterheit des Ortes zu mildern.

Die Häuſerreihe rund um den Dom verfolgend, paſſiren wir an der nördlichen Seite den ehemaligen Pfarrhof von St. Stephan, im Jahre 1720 vom Grafen Sigismund von Kollonicz (damals noch Biſchof von Wien) in ſeiner jetzigen Geſtalt umgebaut; den Domherrn- oder ſogenannten großen Zwettelhof (urſprünglich Eigenthum des Stiftes Zwettl, ſeit 1361 Eigenthum des Domkapitels und im Jahre 1843 neu erbaut); weiterhin auf der öſtlichen Seite das alte, mit Erkern und vorſpringenden Etagen reich geſchmückte Fürſt'ſche Stifthaus und der alte Chorherrnhof (im Jahre 1845 in Ein Haus als Domherrnhof zuſammengebaut); das deutſche Ordenshaus, in zwei Winkeln bis zum Hüttenthore reichend, und hier, auf der ſüdlichen Seite

---

Haus ſammt dem angrenzenden Häuſer-Complex ſieht im Augenblick (Herbſt 1874) einer Neugeſtaltung entgegen.

4 Der Heilthumſtuhl, im Jahre 1700 abgebrochen, ſtand als Schwibbogen quer über die Straße gegen die Brandſtatt und wurden von deſſen oberen Fenſtern an beſtimmten Feſttagen dem Volke die Reliquien der Kirche gezeigt.

das große eben jetzt im Jahre 1742 unter dem nunmehrigen Cardinal und Erzbischof Kollonicz vollendete Chor- und Curhaus (an dessen Stelle bis dahin seit dem 13. Jahrhundert Wiens älteste Bürgerschule stand). Dem nächstfolgenden noch jetzt bestehenden großen Eckhause reihten sich, wiederum an der westlichen Seite und der Straße zugekehrt, zwei drei- und vierstöckige, zu ebener Erde mit Verkaufsläden versehene Zinshäuser an, die sich, nur durch das Zinner-(Friedhofs-)Thor getrennt, der Eingangs erwähnten Meßnerwohnung anschlossen.[5] An die Rückseite des vierstöckigen Zinshauses war die Cantorei angebaut (welcher noch ausführlicher gedacht werden wird) und von den Fenstern derselben sah man direct auf die mehrfach interessante hier vorspringende Magdalenen-Kapelle.[6] Beim Eingang, der hier zum Friedhof führte (Zinnerthor), befand sich nach innen eine Gallerie mit vergoldetem Gitter, wo bei feierlichen Gelegenheiten der Kapellmeister mit seiner Kapelle den kaiserlichen Hof beim Kommen und Gehen erwartete.[7]

---

5 Die Ansicht des Platzes von dieser Seite, im Jahre 1779 von Karl Schütz gezeichnet und gestochen, findet man in einer Nachbildung in den Berichten des Alterthums-Vereins, Bd. XI. Von der früher besprochenen linken Seite der Häuser vor dem Dome befindet sich eine Abbildung von Rauck auf der kaiserl. Hofbibliothek in Wien.

6 Die Magdalenen-Kapelle, im Jahre 1338 über die schon vorhandene Virgilius-Kapelle gebaut, war u. a. der Versammlungsort der Schreiberzech (Zunft der städtischen Notare), welche hier eine Stiftung auf eine tägliche Messe hatten. Im Jahre 1742 wurde die im Jahre 1696 gegründete und noch jetzt bestehende Confraternita del sovegno (ital. Congregation) hierher versetzt, der im Jahre 1782 vom Kaiser Joseph II. die Kirche zu den Minoriten als Nationalkirche zugewiesen wurde. Bereits baufällig, brannte die Magdalenen-Kapelle nach der Johannisfeier am 12. Sept. 1781 dergestalt aus, daß sie abgebrochen werden mußte. Ueber diesen Brand schreibt Mozart an demselben Tage an seinen Vater, daß man, da fast Niemand helfen wollte, die Leute durch Prügel zum Löschen aufmunterte. „Man sagt, daß, seit Wien steht, keine solche schlechte Anordnung gewesen sei, als diesesmal. Der Kaiser ist halt nicht hier." Auch diese Kapelle war mit Grabsteinen von Außen bedeckt. Ogesser nennt u. a. „Johann Giester, Hof- und Kammerorganist, welches Amt er auch bei St. Stephan 28 Jahre bekleidet hat, † 1626."

7 Nach Vorlagen im Stadtarchiv wurde die Freimachung der Westseite des Domes von der vorgebauten Häuserreihe schon im Jahre 1733 in Vorschlag gebracht. Kaiser Joseph II. ordnete sie 57 Jahre später (1789) ebenfalls an, doch erst im Jahre 1792 wurde mit Abbrechung der linken Häuserreihe

Dies war der Schauplatz, auf dem Haydn nunmehr zum Jüngling heranreifen sollte. Sehen wir nun, wie es im Kapellhause aussah, welcher Art der Mann war, der hier regierte, wie die Schule gehalten wurde, wie die Kirchenmusik im Dome selbst bestellt war und welche Erfolge unser Sängerknabe in seinem nunmehrigen Aufenthalte erzielte.

Es gereicht den Altvätern Wiens zum besonderen Lobe, daß sie schon frühzeitig darauf Bedacht nahmen, der Musik eine Pflanzstätte zu errichten, und wenn dieselbe auch zunächst fast ausschließlich nur im Interesse der Kirche ihre Aufgabe suchte, war ihr doch auch damit eine einflußreiche Verbreitung geboten. Obwohl den berühmt gewordenen ähnlichen Anstalten, der Thomasschule in Leipzig, der Kreuzschule in Dresden nachstehend, haben auch in Wien Tausende ihre musikalische Ausbildung der Cantorei bei St. Stephan zu danken. Ausgerüstet mit dem nöthigen Wissen, wußten sie sich dann beim Eintritt ins bürgerliche Leben eine Existenz zu gründen und brachten Sinn und Liebe für die Tonkunst ins eigene Haus und in weitere Kreise.

Die Cantorei, in Jordan's „Schatz, Schutz und Schantz des Erzherzogthum Oesterreich" (Wien 1701) als „Civitatis Cantorey oder Herren-Cappel-Meisters-Wohnung" bezeichnet, wird urkundlich, vermöge Steueranschlags von allen bürgerlichen Lasten befreit, schon im Jahre 1441 genannt. Das alte früher bestandene Gebäude besingt noch Wolfgang Schmeltzl,[8] indem er die Stephanskirche „das g'wältig Tempelhaus" beschreibt:

Nichts mangelt was solch Ding betrifft.
Dreyhundert pfründ seind darein gstifft,
Bistumb, Thumbherrn vnd Probstey.
Auch helt man aygne Cantorey,
Dartzu zwo Orgel gross vnd klein.

---

der Anfang gemacht, indem Kaiser Franz bei der Rückkehr von der Krönung in Frankfurt a. M. die Auslagen für die üblichen Ehrenpforten hierzu bestimmte. Die Häuser zur Rechten (Cantorei und beide Zinshäuser) wurden erst im October 1803 abgebrochen und erhielt somit der Platz von dieser Seite seine jetzige Gestalt.

8 Ein Lobspruch der hochl. weitberümbten Khünglichen Stat Wienn in Oesterreich durch Wolffgang Schmeltzl, Schulmaister zun Schotten und Burger daselbst im 1548 Jar.

Im Jahre 1663 wurde dies Gebäude neu aufgeführt. Das Aeußere desſelben, wie es bis zum Jahre 1803 beſtand, iſt u. a. auf den Stadtanſichten von Huber und von Huefnagel, die Grundfläche auf den Plänen von Suttinger und von Steinhauſer erſichtlich. Es war, wie wir geſehen haben, in ſeiner Breite an das der Straße zugekehrte Zinshaus, gegenüber der Goldſchmiedgaſſe, angebaut. Die Hauptfront gegen den Friedhof und den ausgebauten Thurm hatte drei Stockwerk mit je ſechs Fenſtern und einigen Dachwohnungen. Die ſchmale nach Norden gekehrte Seite, die das vordere Zinshaus in der Länge etwas überragte, hatte ebenfalls drei Stockwerk, aber nur zwei Fenſter Breite. Bei der erſten Nummerirung im Jahre 1775 erhielt die Cantorei oder (wie ſie dann vorzugsweiſe hieß) Kapellmeiſters-Wohnung die Nr. 858.

Ueber die Schulordnung geben die vorhandenen amtlichen Verordnungen früherer Jahre (1558, 1571)[9] genügenden Aufſchluß und wenn dieſelben auch im Laufe der Zeit manche Veränderung mögen erfahren haben, läßt ſich doch aus dem Vorhandenen wenigſtens ein annäherndes Bild geben, wie es auch zu Haydn's Zeit in dem alten Hauſe mag gehalten worden ſein. Von Alters her lehrten hier der Cantor (ſpäter Kapellmeiſter), ein Subcantor und zwei Präceptoren in Muſik und den nothwendigſten Schulgegenſtänden (in literis et musicis). Lehrer und Sängerknaben wohnten in der Cantorei und ſpeiſten auch beim Cantor, dem in früherer Zeit nebſt ſeinem Gehalt noch eigens die Benutzung eines Weingartens zu Gebot ſtand, „damit er den Knaben und Präceptoren über Tiſch einen guten Trunk gäbe". Alle Unkoſten zahlte die Stadt und hatte beiſpielsweiſe der Cantor im Jahre 1571 eine monatliche Beſoldung von 10 Fl. rhn., 14 Fl. für Brennholz und zu Weihnachten ein Jahr übers andere ein ſchwarzes Ehrenkleid. In früheſter Zeit hatten die Lehrer auch in der nahegelegenen Bürgerſchule die Schüler für die Kirchenmuſik vorzubereiten. Wenn der Cantor oder einer der Unterlehrer zu muſikaliſchen Aufführungen bei Hochzeiten,

---

9 Inſtruction vnd Ordnung. Wie es hinfuran jn Gemainer Stat Wienn Cauntorey bey Sanct Steffans Thumbkhirchen gehalten werden ſolle. (Wiener Stadtarchiv 6/1571). Ueber die frühere Einrichtung (vor 1571) ſiehe Hormayr's Geſchichte Wiens, V. B., p. CLXXXV.

Ladschafften, Mahlzeiten und Condukten erbeten wurde, erwartete man von seinem Pflichtgefühl, daß er Niemanden mit der Belohnung übernehmen und beschweren werde und auch dafür sorge, zu rechter Zeit (vmb die gewonliche Pyerglokhenzeit) heimzukehren, damit die Cantorei zur Nachtzeit könne gesperrt gehalten werden. Im Jahre 1663 erscheint zum erstenmale ein „Kapellmeister“.[10] Georg von Reutter, der diesen Posten zu Haydn's Zeit bekleidete, bezog als Gehalt jährlich 300 Fl., 24 Fl. Hofkleidgeld, 16 Klafter weiches Deputatholz = 48 Fl., 25 Fl. Kellerzins. Die Erhaltung der Sängerknaben wurde ihm besonders vergütet. Zahlreiche Emolumente und Nebenaccidentien vermehrten überdies seine Einnahme bedeutend. Näheres über ihn werden wir weiterhin erfahren.

Im Jahre 1571 zählte die Cantorei dreizehn „Singerknaben“; später verminderte sich die Zahl und hielt sich, vom Jahre 1715 angefangen, Jahrzehnte lang auf gleicher Höhe mit sechs Knaben. In der Verpflegung waren dieselben sehr gut gehalten; die Wahl der Speisen, an Fleisch- und Fasttagen, war in reichlicher Menge vorgeschrieben. Auch ein Trunk fehlte nicht: auf 10 Knaben anderthalb Seidl Wein, doch solcher, daß die Knaben „nit darum khrankh werden“. Im Jahre 1558 bezog der Cantor für jeden Knaben monatlich 4 Fl. 50 Kr. rhein. und hatte ihn dafür, die Kleidung abgerechnet, gänzlich zu verpflegen. In der Zeit, die uns zunächst beschäftigt, war das

10 Reihenfolge der Cantoren bei St. Stephan, mit dem Jahre 1463 beginnend: Thomas List, Kaspar Mandl, Kaspar Slußler, Georgius Stenneczl, Hans Lannkbusch, Mathias Tutt, Wolfgang Gebhart, Kaspar Capus, Lucas Plaßmann, Michael Petauer, Simon Roy, Judas Pyerpant, Hilarius Runitsch, Mag. Wolf Khöberl, Quintin de la Court, Christoph Strauß, Johann Khreuzer, Johann Windtsauer. Kapellmeister: 1663, Wolfgang Ebner (1634 Organist bei St. Stephan; 1637 Hoforganist); 1665, Georg. Kappen; 1666, P. Augustin Kerzinger (früher Stiftsgeistlicher in Melk); 1678, Michael Stadler; 1679, Michael Zacher; 1712, Joh. Jos. Fux (später kais. Hofkapellm.); 1715 Georg Reutter (seit 1686 Organist); 1738, Georg Karl v. Reutter; 1772, Leopold Hofmann; 1793, Georg Albrechtsberger (1772—93 kais. Hoforganist); 1809, Jos. Preindl; 1823, Joh. Bapt. Gänsbacher; 1844, Jos. Drechsler; 1852, Gottfried Preyer (1844 überzähl. Vice-Hofkapellmeister, 1846 Hoforganist, 1862 wirkl. Vice-Hofkapellmeister).

Kost- und Pflegegeld bedeutend gestiegen, im Gegensatz aber wurden die Knaben sehr knapp gehalten. Für Kost, Verpflegung und Instruction der sechs Knaben wurden, nebst zweimaliger Kleidung im Jahr, Arzt und Medikamente, Barbier und alle übrige Nothdurft jährlich 1200 Fl. bezahlt; außerdem noch 75 Fl. Instructionsgebühr und 60 Fl. Zimmerbeihülfe. Auch Reutter erhielt nicht mehr. Und wenn er auch jährlich die Rubrik „Extra-Auslagen" in erfinderischer Weise auszubeuten verstand, ist doch die, nach Dies (S. 22) bisher gebräuchliche Annahme, Reutter habe für jeden Knaben 700 Fl. erhalten, in der eigentlichen Hauptsumme auf 200 Fl. zu reduciren.[11] Für das Singen bei Mahlzeiten erhielten die Knaben nach Belieben der Partheien Speise und Trank und wurde ihnen nebstdem noch der gebräuchliche Lohn gleich einem Gesellen (Kapellsänger) verabfolgt. Dieses Geld wurde in einer verschlossenen Büchse aufbewahrt und monatlich davon das Badgeld und kleine Bedürfnisse bestritten und der Rest unter sie gemeinschaftlich vertheilt.

Den Unterricht betreffend, zeigt ein Bericht vom Jahre 1604, daß man sich damals zu besserer Orientirung bei St. Michael (wo ebenfalls urkundlich schon im Jahre 1449 Cantor und Sängerknaben genannt sind) Raths erholte; doch fiel die Antwort nicht befriedigend aus, man fand die Zahl der Musikstunden viel zu gering. Sechzig Jahre später hatte es der damalige, aus Augsburg gebürtige Kapellmeister und kaiserliche Kammer-Organist Wolfgang Ebner mit den Knaben so weit gebracht, daß sie im Stande waren, die beim Hochamt erforderliche Musik „mit Gesang und allerlei Instrumenten" auszuführen.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts war der Unterricht vertheilt auf Religion, Latein und die gewöhnlichen Schulgegenstände, und in der Musik auf Geige, Clavier und Gesang. Wir vermissen dabei die Generalbaßlehre, die noch unter Kapellmeister Zächer (1708) gelehrt wurde. Für den Gesangsunterricht war

---

11 Gegenwärtig kostet die Erziehung und Verpflegung der 9 Sängerknaben jährl. 5500—6000 Fl. Die Knaben werden im Gesang, im Klavier- und Violinspiel unterrichtet und stehen unter einem Hofmeister. Die Oberaufsicht führt der Domkapellmeister.

vorzüglich gesorgt, wenigstens mußten die Knaben tüchtige Treffer sein; es beweisen dies die aufgeführten schwierigen Messen und kürzern Kirchencompositionen. Eine vorzügliche Schule war hier durch die „Singfundamente" vom Hofkapellmeister Fux geboten: Uebungen, die in ihrer gebundenen Schreibart und fortschreitenden Schwere vorzugsweise zur Heranbildung fester Kirchensänger sich eignen. [12]

Die Schüler waren so weit vorgeschritten, daß sie selbst fähig waren, noch während der Schulzeit Andere zu unterrichten. So freute sich Haydn innig, als ihm sein jüngerer Bruder Michael zur Nachhülfe übergeben wurde. Auch Ignaz Holzbauer [13] erzählt in seiner Selbstbiographie, daß er von den Schülern der Domkirche in Gesang, Clavier und Streichinstrumenten unterrichtet wurde. Von ihm ist es, wie anderwärts bestätigt, daß im Kapellhause auch Komödien aufgeführt wurden, die Holzbauer aus Erkenntlichkeit für den empfangenen Unterricht für seine „Lehrer" gedichtet hatte. Dergleichen Vorstellungen, eigens zur Bildung der Knaben verfertigt, wurden noch ums Jahr 1790 abgehalten. [14] Die Schüler wirkten übrigens schon im 16. Jahrhundert auch außer Haus, bei den Rathhaus- und Zeughaus-Komödien mit. [15] Ebenso wurden sie zu Haydn's Zeit zu auswärtigen theatralischen Aufführungen beigezogen,

---

12 Die Singfundamente von Joh. Jos. Fux (in seiner eigenen Handschrift) sind Eigenthum des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

13 Ignaz Holzbauer, geb. 1711 zu Wien, war 1745 beim Theater nächst der Burg als Musikdirector angestellt. Er kam später als Oberkapellmeister nach Stuttgart und starb 7. April 1783 zu Mannheim als Kurpfälz. Kapellmeister und Hofkammerrath. Von seinen zahlreichen Compositionen aller Art hatte die Oper „Günther von Schwarzburg" den meisten Erfolg. Ausführl. über ihn giebt Fétis (Biogr. univ. des Musiciens). Seine Selbstbiographie findet man in der Musik. Correspondenz, Speyer 1790, S. 107 und 132. Mozart schrieb aus Mannheim (4. Nov. 1777) mit vieler Achtung über ihn (siehe Mozartbriefe von Nohl, S. 81).

14 Wiener Theater-Almanach auf das Jahr 1794, S. 50.

15 Aehnliches finden wir in London, wo die Zöglinge der Westminster-Abtey häufig in Oratorien und Theatervorstellungen mitwirkten oder auch selbst solche Aufführungen veranstalteten, wie z. B. 1732 Händel's „Esther" im Hause ihres Meisters Bernhard Gates. (Vergl. Friedrich Chrysander's G. F. Händel, Bd. II, S. 270.)

und hier lernen wir auf einem Umwege sogar zwei seiner Mitschüler kennen. Das Wiener Diarium bringt nämlich die ausführliche Beschreibung eines lateinischen Schauspieles „Constantinus, durch die Kraft des Kreuzes des Maxentii Besieger", mit Musik von Reutter, das am 16. Dec. 1743 auf dem großen neuen Theater bei den Jesuiten aufgeführt wurde. Die Kaiserin mit großem Gefolge und zahlreiche hohe Persönlichkeiten wohnten der Vorstellung bei. Auf der Bühne waren 215 Personen beschäftigt, sämmtlich Schüler höherer und niederer Klassen aus dem Schotten- und Klosterneuburger Stift, dem Jesuiten-Collegium, der Bürgerschule und aus dem Kapellhause. Auch die musikalischen Zwischenspiele, die Musik zu den Gesängen, Tänzen und Schlachten wurden von Studirenden ausgeführt. Die beiden Mitschüler Haydn's, die Discantisten Leopold Tepser und Franciscus Wittmann, gaben die Rollen der Andromeda und Pallas; Ferdinand Schalhaas, Bassist vom Domchor (1772 als Violinist in der Tonkünstler-Societät genannt), sang den Jupiter. Die bei diesen Vorstellungen übliche Prämien-Vertheilung durch die Monarchin wurde diesmal drei Tage später vorgenommen.[16]

Der Kirchendienst bei St. Stephan war ziemlich anstrengend; es waren zwei Chormusiken zu versehen, von denen eine täglich beim Hochamt mitwirkte; ferner wurden die Vespern noch mit allen Unterabtheilungen eingehalten. Dazu kamen die häufigen Feste, Processionen, Todtenämter, die, sammt den Musiken in Privathäusern, den Schülern nur spärliche Zeit zum eigentlichen Studium übrig ließen. Trat dann die Zeit ihrer Mutirung ein, waren sie, den Hofsängerknaben gegenüber, welche mit Reisegeld in die Heimat oder mit einem Stipendium zu weitern Studien versehen wurden, dem Zufall, der eigenen Sorge preisgegeben. Nur einmal ist im Verlauf des ganzen 18. Jahrhunderts ausdrücklich einer „Raths-Verwilligung" erwähnt, derzufolge im Jahre 1719 den beiden „gewesten Capellknaben" Tobias Seitl und Stanislaw Schmiedt als ein Recompens und Kirchen-

16 Die Auflösung des Jesuitenordens im Jahre 1773 machte auch ihren weltl. Komödien ein Ende. Schlager erwähnt einer noch im MS. erhaltenen musik. dramat. Vorstellung vom Jahre 1677 unter dem Titel „Pia et fortis mulier", die Musik von dem berühmten Joannes Casperus Kerl (Vergl. J. E. Schlager's „Wiener Skizzen", Bd. III, S. 211 fg. u. 240.)

gefäll, und „auf ihr gehörig Anlangen“ 18 und 40 Fl. verabfolgt wurden.

Bevor wir in den Dom eintreten, um daselbst mit dem Stand der Kirchenmusik bekannt zu werden, müssen wir des Mannes besonders gedenken, unter dem Haydn volle zehn Jahre seiner Jugend verlebte, jener Zeit, über die er selbst in zartfühlender Weise sich nie so recht ausgesprochen hat. Haydn's Vorgesetzter verlangt um so nothwendiger eine eingehendere Besprechung, als über ihn, soweit es seine Stellung am Dom betrifft, meistens nur spärliche, ungenaue und verwirrende Nachrichten verbreitet sind. Reutter's Name wäre freilich längst der Vergessenheit anheimgefallen, wenn er nicht in Verbindung mit Haydn eine gewisse Bedeutung erlangt hätte. Seine Leistungen als Künstler haben der Zeit ihren Tribut gezahlt, nur hier und da wird noch eine seiner vielen Kirchencompositionen aufgeführt; als Mensch lernen wir in ihm vorzugsweise nur einen rücksichtslosen, habgierigen und aufgeblasenen Charakter kennen.

Georg Karl Reutter (gewöhnlich nur mit dem ersten Vornamen bezeichnet) war zu Wien am 6. April 1708 geboren [17] und der Sohn des Domkapellmeisters, Hof- und Kammerorganisten Georg Reutter. [18] Das Wiener Diarium erwähnt des

---

17 Der vollst. Taufname ist Johannes Adamus Josephus Carolus Georgius. (Reg. d. Dompf.) Reutter's Geburtsjahr wurde bisher allgemein mit 1705 oder 1709 angegeben. Man findet häufig die Schreibart Reitter; Vater und Sohn schrieben sich jedoch Reutter.

18 Georg Reutter, geb. 1656 zu Wien, wurde 1686 Organist bei St. Stephan, 1700 Hof- und Kammerorganist. Ueberdies gehörte er der Hofkapelle als Theorbist vom Jahre 1697—1703 an. Im Jahre 1712 erhielt er an Stelle des J. J. Fux, der nach Zächer's Tode Essential-Kapellmeister bei St. Stephan wurde, die Kapellmeisterstelle beim Gnadenbild daselbst und gleichzeitig 3 der Sängerknaben zur Verpflegung. 1715 rückte er an Stelle des zum Hofkapellmeister ernannten Fux zum ersten Domkapellmeister vor, behielt aber die Stelle beim Gnadenbild bei. Im Jahre 1728 jubilirt, trat er diesen Posten an Joh. Georg Reinhard ab, behielt dagegen alle 6 Sängerknaben. Im Gutachten des Gesuches der Witwe Reutter's (vergl. v. Köchel's J. J. Fux, S. 252 und 451) rühmt Fux Reutter's zu jeder Zeit geleisteten

Sohnes zuerſt im Jahre 1726 als Organiſten im hochfürſtlichen Stift der Kloſterfrauen zur Himmelspforte (bei einer Orgelprobe, ein Werk des Chriſtoph Pantzner, geſt. 1761). Am 1. März 1731 wurde Reutter zum Hofcompoſitor ernannt; im Jahre 1738 folgte er dem Vater im Amt als Domkapellmeiſter und behielt dieſe Stelle auch nach ſeiner im Sept. 1746 erfolgten Ernennung zum zweiten Hofkapellmeiſter bei. Er hatte als ſolcher alle Kirchen-, Kammer- und Tafelmuſik bei Hof zu dirigiren. Obwohl er ſchon damals den weiteſten Einfluß auf die Angelegenheiten der kaiſ. Hofkapelle nahm und nach Jubilirung des Predieri (1751) factiſch leitender Hofkapellmeiſter wurde, ward er doch erſt nach dem Tode Predieri's, im Jahre 1769, wirklicher erſter Hofkapellmeiſter. Zur Zeit Reutter's wurde der Stand der Hofkapelle aufs äußerſte beſchränkt, ja es kam ſo weit, daß bei der Regulirung im Februar 1751 die geſammte Hofmuſik um die Summe von 20,000 Fl. an Reutter in Pacht gegeben wurde. Er nutzte dieſe Machtvollkommenheit nach Kräften aus und ließ die Hofkapelle nach und nach ſo ſehr verkommen, daß ſie ſein Nachfolger Gaßmann im kläglichſten Zuſtande vorfand. Intereſſant ſind die von Köchel veröffentlichten Gutachten des Hofkapellmeiſters Fux über Reutter (von 1724—33). Im Jahre 1724 wünſcht Reutter als Scolar auf der Orgel in der Hofkapelle aufgenommen zu werden; bald darauf verrichtet er als überzähliger Organiſt des Vaters Dienſt und empfiehlt ihn Fux zur einſtweiligen Unterſtützung, da er „die Orgel fein ſpielet und in der Compoſition Gutes hoffen läßt". Dann ſchlägt er ihn ſeiner Brauchbarkeit halber zum Hofcompoſitor vor und ſein Gehalt, anfangs 400 Fl., ſteigt raſch auf 1200 Fl. (Seine Mehrforderung nennt Fux „ein unzeitiges Begehren".)

---

virtuoſen Dienſte und ſein Accompagnement bei den Opern. Als Kirchencomponiſt war Reutter wohl geſchätzt, ohne gerade hervorzuragen. Er ſtarb im 82. Lebensjahre am 29. Aug. 1738. Wie mir Hr. Prof. P. Wilh. Neumann im Stifte Heiligenkreuz auf mein Anfragen mittheilte, beſitzt das Stift ein Diplom, nach welchem Reutter vom Grafen Franz Sforza, des h. röm. Reiches Fürſt, in Rom am 8. Jan. 1695 die Ritterwürde ertheilt wurde, welches Ernennungsrecht die Familie Sforza vom Papſte Paul III. im Jahre 1539 erhielt. — Reutter's zweitgeborner Sohn Karl (Carolus Joſephus), geb. am 6. Mai 1699, war ebenfalls Organiſt bei St. Stephan ſeit dem Jahre 1720; er ſtarb am 15. März 1736.

Zahlreiche kirchliche und dramatische Werke bezeugen, daß Reutter sehr fleißig gewesen. Das Stift Klosterneuburg allein besitzt von ihm 29 Messen, ein Requiem und eine große Anzahl kleinerer Kirchencompositionen. Oratorien und Opern sind namentlich im Stifte Heiligenkreuz, auf der kais. Hofbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in Menge vorhanden. Die früheste Erwähnung einer Oper von Reutter geschieht im Jahre 1727 zum Namenstag der Kaiserin Elisabeth. Von da an wurde fast jährlich ein dramatisches Werk von ihm, meist zum Namens- oder Geburtstag des regierenden Kaiserpaares oder eines kaiserlichen Mitgliedes bei Hofe aufgeführt, wobei häufig auch Erzherzoginnen mitwirkten. Auch wurden bis zum Jahre 1740 jährlich zur Fastenzeit seine Oratorien mit italienischem Texte in der Hofburgkapelle gegeben. Reutter's Kirchencompositionen zeichnen sich fast durchgehends durch äußern Glanz und feurig bewegte Instrumentirung aus und wurden daher an Festtagen mit Vorliebe gewählt. „Rauschende Violinen à la Reutter" sind sprichwörtlich geworden. Seine sogenannte Schimmelmesse [19] wurde noch vor etwa 20 Jahren beim Frohnleichnamsfest bei St. Stephan aufgeführt. Burney hörte bei seinem Wiener Besuche im Jahre 1772 in der Domkirche eine Reutter'sche Messe und nennt sie mattes, trockenes Zeug (dull, dry stuff); man könne von dieser Musik höchstens sagen: sie mache viel Geräusch und sage dabei doch sehr wenig. [20] Es finden sich jedoch unter Reutter's kleinern Werken immerhin auch solche von würdigem Charakter und es fordert die Billigkeit, hier auch ein, mit Burney fast gleichzeitiges Urtheil zu er-

---

19 Reutter hatte diese Messe die freie Benutzung einer Hof-Equipage eingebracht, nach welcher er sich sehnte. Er ließ in dieser Absicht das Dona nobis sich im $^{12}/_{8}$ Takt bewegen, den bekannten Hexameter aus Virgil's „Aeneide" zu Grunde legend: Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum. Der Kaiserin entging die Anspielung nicht. „Das hat sich ja wie Pferdegetrampel ausgenommen", äußerte sie zu Reutter, worauf dieser gestand, er habe damit bei seinem vorgerückten Alter den Wunsch nach einem Wagen ausdrücken wollen. Am nächsten Morgen war sein Wunsch erfüllt — eine stattliche Carrosse mit einem prächtigen Schimmelpaar hielt vor dem Hause und wartete die Befehle des Hrn. Hofkapellmeisters ab.

20 Great noise and little meaning characterized the whole performance. Chs. Burney, the present state of Music in Germany. I, p. 357.

wähnen, das freilich einen starken Contrast zum Vorgesagten bildet. Das Wiener Diarium[21] nennt Reutter als den „unstreitig stärksten Componisten, das Lob Gottes zu singen, das Muster aller hiesigen, in dieser Sphäre arbeitenden Männer. Denn wer weiß besser als er das Prächtige, das Freudige, das Frohlockende, wenn es der Gesang erfordert, auszudrücken, ohne in das Profane und Theatermäßige zu verfallen? Wer ist pathetischer, harmoniereicher als eben er, wenn der Gesang eine Traurigkeit, eine Bitte, einen Schmerz verlangt? Seine Messen ziehen jederzeit eine Menge musikalischer Zuhörer nach sich, und jeder geht erbaut, gewonnen und belehrter hinweg."

Vorhandene Amtsberichte klagen Reutter der Fahrlässigkeit im Dienste an und geben ein trübes Bild von seinem Benehmen seinen Kunstcollegen und vorgesetzten Behörden gegenüber. So war ihm unter anderm die Anstellung des Chorregenten Ferdinand Schmidt als Kapellmeister beim Gnadenbild (einer zweiten und kleinern Musikkapelle bei St. Stephan, über die wir später hören werden), auf die er trotz seiner beiden Stellen selbst spekulirt hatte, ein Dorn im Auge und brachte ihn mit Bürgermeister und Stadtrath in arge Collision. Auf seinen Versuch, die schon geschehene Wahl in gehässiger Weise rückgängig zu machen, erfolgte ein umfangreiches, geharnischtes Promemoria der Stadtbehörde an die Nieder-Oesterr. Regierung, worin Reutter's Anklage Punkt für Punkt widerlegt wird. „Reutter (heißt es u. a.) fände ohnedies in seinem doppelten Amt Beschäftigung genug; nachdem er aber beim gewöhnlichen Kirchendienst am allerwenigsten anzutreffen sei und öfter die ganze Woche hindurch kaum ein- bis zweimal den Chor frequentire, stehe es zu vermuthen, daß er auch beim Frauenbild eine gleiche Fahrlässigkeit bezeigen werde. Es scheine wirklich, daß dergleichen Kapellmeister, wann sie einmal bei Hof engagirt seien, sich schon zu hoch schätzen, derlei Privatdienste vorzustehen. Reutter, mit seinen vielfältigen Verrichtungen und ergiebigen Einkommen gar wohl beschlagen, solle einem andern meritirten Manne auch einen geringen Gehalt um so eher überlassen, als

21 Wiener Diarium, 1766, Nr. 84. Anhang: Gelehrte Nachrichten, XXVI. Stück.

der Schwiegervater Schmidt's, N. Neubauer (richtiger Georg Neuhauser, ehemaliger Meßner bei St. Stephan) der Domkirche große Wohlthaten erwiesen und die große Orgel, die über 10,000 Fl. gekostet, aus eigenen Mitteln habe verfertigen lassen." Man suchte also zugleich einen Act der Dankbarkeit auszuüben. Als Bescheid auf die Eingabe des aufgeregten Stadtraths erfolgte umgehend die Bestätigung der Ernennung Schmidt's von Seite der Regierung. (Nach Schmidt's Tode im Jahre 1756 erhielt aber Reutter diese Stellung dennoch.)

Ein andermal suchte Reutter den nunmehrigen Kapellmeister Schmidt bei einer freigewordenen Altistenstelle zu überholen, und abermals entschied der Stadtrath zu Gunsten des Letztern, „da sich Reutter gar wohl mit seinem Theil begnügen könne". Ein derber Verweis erfolgte später auch über Nachlässigkeit bei den Aufführungen: „die Kirchenmusik werde immer schlechter wegen übelklingender Zusammenstimmung, die dem gesammten, der Andacht abwartenden Volk vielmehr zu einer Gemüths-Zerstreuung und zum Ekel, denn als anmuthige christliche Auferbauung gereiche. Dies komme daher, daß die aufgestellten und besoldeten Essential-Musici (beim Haupt-Chor) entweder gar nicht erscheinen oder meistens in der Musikkunst wenig erfahrene Leute oder gar nur Anfänger zum Dienst abschickten" (ein Umstand, der allerdings noch heutzutage in manchen Kirchen zu rügen wäre).

Am 27. Nov. 1731 vermählte sich Reutter mit Ursula Anna Theresia Holzhauser[22], geb. am 22. Oct. 1708 zu Wien, einer Tochter des Heinrich Holzhauser, Componisten und Musikdirectors der Kapelle der verwittweten Kaiserin Amalie und Mitglied der Chormusik bei St. Stephan (gest. 8. März 1726, 51 Jahre alt).[23] Therese war eine vortreffliche Sängerin,

22 In Schilling's Univ. Lexicon d. Tonkunst, Bd. V, ist Therese Holzhauser irrthümlich als Reutter's Schwester bezeichnet. Bei Fétis, der den Vater und die Söhne Reutter's ganz unverständlich vermengt, sowie bei Gerber ist Therese Holzhauser gar nicht genannt.

23 Zwei Söhne, Franz und Franz Ignaz Holzhauser, waren als Sänger beim Gnadenbild im St. Stephansdome, ein dritter, Domenico, war als Tenorist in der Hofkapelle angestellt. Franz gest. 5. Juni 1743, 42 Jahre alt; Franz Ignaz gest. 25. Mai 1750, 38 Jahre alt; Domenico gest. 13. Jan. 1772, 54 Jahre alt.

die Haydn, als unter Einem Dache mit ihr lebend, oft genug wird Gelegenheit gehabt haben zu hören. Drei Jahre sang sie unentgeltlich in der Oper und bei Hoffesten, wurde dann als Hofsängerin im Jahre 1728 mit einem Gehalt von 750 Fl. und schließlich mit 3500 Fl. angestellt.[24] Nebstdem wurden ihr auch zur Tilgung ihrer Schulden 4000 Fl. zugestanden. Eine Anzahl Gutachten des Hofkapellmeisters Fux aus den Jahren 1728 bis 1734 theilt v. Köchel mit. Indem sie Fux zur Anstellung anempfiehlt, lobt er wiederholt ihre makellose treffliche, drei Octaven umfassende Stimme, ihren Triller und namentlich ihre Festigkeit in der Musik, sodaß sie alles prima vista singe, „welches ihr wenig Sängerinnen nachthun können — sie scheine zur Musik geboren". Obwohl als activ angeführt, sang sie doch schon im Jahre 1766 nicht mehr öffentlich, bezog nach dem Tode ihres Mannes ein eigenes Haus in der Vorstadt Landstraße und starb daselbst als wohlhabende Frau am 7. April 1782 im 74. Lebensjahre; nebst verschiedenen Legaten bestimmte sie auch 500 Fl. zur Ablesung von tausend Messen für ihr Seelenheil.[25]

Reutter, der so häufig Gelegenheit hatte, beim Einstudiren und Aufführen seiner für Hoffeste bestimmten dramatischen Werke mit den Mitgliedern des kaiserlichen Hauses in Berührung zu kommen, wußte sich mit feinem Tacte in diesen hohen Kreisen zu bewegen und war hier wohl gelitten. Am 21. April 1740 wurde er noch unter Kaiser Karl VI. (der auch bei Reutter's Erstgeborenem Pathenstelle vertrat) in den österreichischen Adelsstand erhoben, und zwar „in Berücksichtigung der treuen und langjährigen Dienste seines Vaters und seiner eigenen vortrefflichen Eigenschaften, stattlichen Erfahrenheit und bisher

---

24 In der langen Liste der Hofsängerinnen bezogen nur Mar. Landini-Conti (gest. 1722) und M. A. Lorenzini-Conti (ausgetreten 1732) einen höhern Gehalt (4000 Fl.). Vergl. v. Köchel: Die kais. Hof-Musikkapelle, S. 75 fg.)

25 Therese Holzhauser schloß die ältere Liste der Hofsängerinnen ab. Nach langer Pause finden wir im Jahre 1818 nur noch zwei Namen in dieser Rubrik: Anna Wranizky (bis 1848) und Therese Grünbaum, Tochter des bekannten Kapellmeisters Wenzl Müller (bis 1867). v. Köchel: Die kais. Hof-Musikkapelle.

geleisteten guten Dienste und dadurch erworbenen Meriten". [26] — Gegen Ende der 50er Jahre scheint Reutter durch Gluck, Hasse, Jos. Scarlatti und Traetta aus seiner bevorzugten Stellung verdrängt worden zu sein. Als letztes Werk, das von Reutter bei Hofe aufgeführt wurde, ist genannt „il Sogno" von Metastasio, componimento dramatico in 1 atto, von der Erzherzogin Marianne und zwei Hofdamen in den kaiserlichen Gemächern im Jahre 1756 gesungen und im folgenden Jahre wiederholt. Bei den im Jahre 1760 abgehaltenen Vermählungsfeierlichkeiten des Erzherzogs (nachmaligen Kaisers) Joseph wurde die Leitung der Hofmusikfeste mit Beseitigung Reutter's gradezu Gluck übertragen.

Georg Edler von Reutter verschied am 12. März 1772 im 63. Lebensjahre. Im Gegensatz zu seinem Vater, dessen Begräbniß nach testamentarischem Wunsche ohne jedes Gepränge mit den möglichst geringsten Unkosten stattfand, wurde der Leichnam des Sohnes mit allem erdenklichen Pomp unter Begleitung von 35 Priestern verschiedenen Ranges in einer Gruft bei St. Stephan beigesetzt. Reutter's Porträt existirt als Kupferstich (ohne Namensangabe des Künstlers), als Oelgemälde (Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) und als Pastellzeichnung (Musikzimmer der Sängerknaben des Stiftes Heiligenkreuz bei Baden nächst Wien). Es zeigt einen schön geformten Kopf mit intelligenten, etwas strengen Gesichtszügen. In dem genannten Stifte, das Reutter testamentarisch bedachte, liegt auch sein erstgeborner Sohn Marianus (Klostername für Carolus) Reutter von Reitersfeld begraben, der im Jahre 1790 zum Abt dieses Zisterzienser-Stiftes gewählt wurde und in Wien im Heiligenkreuzerhof an Altersschwäche und erblindet am 21. Oct. 1805 verschied. Marianus war im Kapellhause zu Wien am 11. Jan. 1734 geboren, stand also mit Haydn in fast gleichem Alter; jedenfalls lebten Beide im Dezennium 1740—50 als Spielkameraden in täglichem Verkehr.

---

26 Die Beschreibung des Wappens giebt Dr. Const. v. Wurzbach, Biogr. Lexicon des Kaiserth. Oesterreich, 25. Theil, 1873, S. 367. Das Wappen ist auch auf des Sohnes Grabstein im Stifte Heiligenkreuz bei Baden angebracht.

Für sein Stift ließ Marianus u. a. die große Orgel vom Wiener Hof-Orgelbauer Ignaz Kober (gest. 17. Sept. 1813) erbauen.

Reutter's Nachfolger als Domkapellmeister war Leopold Hofmann (zugleich Chordirector bei St. Peter, gest. 17. März 1793), derselbe, dem Mozart im Mai 1791 als Adjunct beigegeben wurde und dadurch die nächste Anwartschaft auf die Domkapellmeisterstelle gehabt hätte.[27]

Die Musikkapelle bei St. Stephan war dem Magistrat als Administrator der St. Stephanskirche unterstehend. Alle Kirchenrechnungen wurden demselben vorgelegt und von ihm erledigt. Bei Neubesetzungen reichte die Wirthschafts-Commission das jeweilige Gesuch bei der Kaiserin ein, deren Entscheidung den Ausschlag gab. Zur Zeit Haydn's existirten im Dome zwei Musikkapellen: die Haupt- oder Essential-Musikkapelle und die Kapelle beim Gnadenbild. Wir haben es zunächst mit der Erstern zu thun.

In früherer Zeit, z. B. 1571, bestand der Musikchor aus dem Cantor, Subcantor, Organisten, den Kapellsängern und Sängerknaben, einigen Violinisten und Contrabassisten sammt dem Thurner und seinen Gesellen für Posaunen, Trompeten und Pauken. Im genannten Jahre verordnete der Stadtrath: es sollen zu Baß, Tenor und Alt (Letztere waren Falsettisten, d. h. weder Knaben noch Castraten) nicht mehr als je 3 (die 2 Präceptoren mit inbegriffen), und zum Dienst 12 oder 13 Knaben gehalten werden. Die Zahl der Letztern ging, wie schon erwähnt, bald bis auf 6 herab; die übrigen Sänger erhielten sich bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts immer auf gleicher Höhe: 9 Vocalisten und einige Extrasänger. (Als höchster Stand — wohl vermehrt durch die Sänger beim Gnadenbild — ist bei dem am 15. Aug. 1716 abgehaltenen Te Deum für den Sieg bei Carlovicz der Vocalchor außer den 6 Discantisten angegeben mit je 5 Altisten, Tenoristen und Bassisten.) Mit Beginn des 18. Jahrhunderts

---

27 Vergl. O. Jahn's Mozart, 2. Aufl., I. F. 717. Das Todesjahr Hofmann's, mit 1792 angegeben, ist zu berichtigen. Siehe auch Bd. II. S. 594.

sind neben den Streichinstrumenten (dabei auch Gambe) und Posaunen noch Cornett und Fagott genannt. An Hauptfesten, wenn der kaiserliche Hof in großer Gala nach St. Stephan fuhr, spielte dort die kais. Hofkapelle. Bei andern Festen wurden wenigstens die „kaiserlichen Herren Trompeter" beigezogen. Im Jahre 1754 wurde der päpstlichen Ordnung gemäß auf Befehl der Kaiserin der Gebrauch von Trompeten und Pauken, als die Andacht störend, hier und in allen Kirchen untersagt; doch waren gedämpfte Trompeten, das sogenannte „Clarinblasen", gestattet.[28] Die Auslagen für die Kapelle (die Knaben nicht mitgerechnet) betrugen im vorigen Jahrhundert durchschnittlich jährlich circa 4500 Fl., selten weniger, einigemal bedeutend mehr, z. B. in den 40er Jahren über 6000, im Jahre 1788 sogar über 8000 Fl. Davon kamen auf die Vocalisten regelmäßig 1170 Fl. nebst 108 Fl. Kleidgeld und außerdem noch 240 Fl. Choraladjuta, Rorategeld u. s. w.[29] Der Thurner und seine Gesellen wurden besonders bezahlt, z. B. im Jahre 1741 „denen 5 Instrumentisten ihre jährl. Besoldung mit 650 Fl. sammt Kleidgeld 60 Fl., wegen des Thurmanblasens 60 Fl., Rorategeld 4 Fl."[30] — Wie wir dies bei den Sängerknaben gesehen haben, gaben schon, die großen, weiter unten erwähnten Feste und Processionen abgerechnet, die gewöhnlichen täglichen Musikaufführungen bei den Hochämtern, zahlreichen Vespern, Litaneien und Hymnen auch den Musikern vollauf Beschäftigung. Auch beschränkte sich der Dienst nicht auf St. Stephan allein, denn die Kapelle wurde häufig zur Verstärkung oder Vertretung

---

28 Clarin blasen, die sanftere Behandlung der Trompeten (mit Dämpfern), als Gegensatz zum Prinzipal blasen. Das Volk entbehrte nur ungern die ihm lieb gewordenen Lärminstrumente; sie wurden daher im Jahre 1767 bei Abhaltung eines Te Deum für die glücklich überstandene Krankheit der Kaiserin zum erstenmal wieder, aber einstweilen nur „mit Erlaubniß des Hofes" gestattet und weiterhin bei hohen Festen und Processionen mit jedesmaliger Bewilligung der weltlichen, in Verbindung mit der geistlichen Behörde.

29 Gegenwärtig betragen die Unkosten für den Dom-Chor jährlich bei 8000 Fl.

30 Im Jahre 1784 wurde die Essential-Musik im Dome durchaus regulirt.

der Hofkapelle, wenn diese anderwärts beschäftigt war, ausgeborgt, wofür sie besonders honorirt wurde. So finden wir sie beigezogen zu den solennen Aemtern, Te Deum und Litaneien in verschiedenen Kirchen Wiens: in der Hofburgkapelle, bei den Jesuiten, Schotten, Dominikanern, Augustinern, Kapuzinern, Karmelitern, Paulanern, Ursulinerinnen, Schwarzspaniern von Montserat, bei St. Joseph, in der Xaveri- und Favoritkapelle; und anderwärts in Schönbrunn, Laxenburg und Klosterneuburg. Aus den vorhandenen Quittungen geht hervor, daß sich der kaiserliche Hof seit dem Jahre 1647 der Kapelle bei St. Stephan häufig bediente. Anfänglich mit monatlich 50 Fl. honorirt, wurde später jede einzelne Dienstleistung besonders berechnet und erfolgte die Entlohnung häufig erst nach Jahren vnd dann noch nur auf wiederholtes Begehren und mit Abzug.[31] Aus einer derartigen, aus den Jahren 1710 und 1711 herstammenden Schuldforderung von 2580 Fl., die erst im Jahre 1723 in vierteljährigen Raten beglichen wurde, ergiebt sich, daß diese „Wiener Stadt- oder Extra-Musikanten" unter Kaiser Joseph I. auch in der Oper und beim Ballet verwendet wurden.

Der Stand der Domkapelle war zur Zeit Haydn's (1740—50) außer dem Kapellmeister fast unverändert folgender: ein Subcantor, zugleich Violinist (Adam Gegenbauer); ein erster Organist (Anton Reckh); 11 Streichinstrumentisten (Accessisten und Privatsubstitute mit inbegriffen) mit Jahresgehalt von 250 bis 40 Fl. Von Bläsern sind nur genannt: 1 Cornettist (Andr. Wittmann) und ein Fagottist (Jakob Payer); für Posaunen, Trompeten und Pauken wurden auch jetzt noch die kais. Hoftrompeter und der Thurnermeister und seine Gesellen beigezogen. Im Ganzen war der Domchor, 9 Vocalisten und 3 Extra-Vocalisten mit inbegriffen, 31 Personen stark; mehrere Musiker dienten gleichzeitig bei der Gnadenbild-Kapelle. Organist Reckh (der Name ist im verflossenen Jahrhundert häufig vertreten), früher Violinist (gest. 1759), war der Nachfolger des

31 Cameral-Zahlamts-Rechnungen im Archiv des k. k. Finanz-Ministeriums. — Auch unter Joseph I. hatten die Mitglieder der damals sehr kostspieligen Hofkapelle durch Unordnung in Auszahlung der Gehalte zu leiden. Siehe v. Köchel's J. J. Fux, S. 220.

im Jahre 1736 verstorbenen Karl Reutter; er bezog 150 Fl. jährl. Gehalt und fast ebensoviel an Deputat. Von ihm wird noch jetzt ein, für einen Geistlichen gestiftetes Requiem jährlich an einem bestimmten Tage aufgeführt. Unter den Violinspielern ist auch ein Georg Jg. Keller (später Mitglied der Hofkapelle) genannt, der für Haydn verhängnißvoll wurde, da er wahrscheinlich durch seine Vermittelung das Haus seiner nachherigen Schwiegereltern kennen lernte. — Ueberblickt man die Reihe der hier angestellten Musiker zur Zeit Haydn's und zurück bis zu Anfang des Jahrhunderts, so treten als die Hervorragenderen meist nur jene hervor, die zugleich Mitglieder der Hofkapelle waren, z. B. aus früheren Jahren Gambist Franz Hueffnagel, die Violinisten Joh. Muffat und Heinrich Ponheimer, und zu Haydn's Zeit: Cornettist Andreas Wittmann (in der Hofkapelle als Oboist und von Fux sehr gelobt; er starb 1767 im 98. Lebensjahre); Cellist und Contrabassist Franz Cammermayer (gest. 1760); die Violinisten Franz Reinhard (der auch bei Dittersdorf genannt wird), Jos. Adam und Joh. Alber; Altist Anton Pacher; Tenorist Jos. Timer, und der von Fux rühmlichst hervorgehobene Posaunist Leopold Ferdinand Christian (gest. 1783). Die Familie Christian versah beinahe ein volles Jahrhundert (1679—1783) den Posaunistendienst in der Hofkapelle und im Dome. Fux sagt, „daß dieses Instrument denen Christian angeboren sei", nennt den Vater (Leopold) auf seinem Instrument den ersten Virtuosen in der Welt, und bezeichnet Leopold Ferdinand als einen Musiker, „welcher in seinem Instrument seines Gleichen nit findet, auch schwärlich mehr einer zu hoffen ist".[32] Die gleiche Liebe zum Musikerberuf hat sich in vielen Wiener Familien von Sohn zu Sohn fortgeerbt; so finden wir in der Hofkapelle und bei St. Stephan wiederholt die Familien Wittmann, Hoffmann, Reckh, Ponhaimer, Muffat, Reinhard, Krottendorfer, Cammermayer, Pöckh, Graf, Angermayer, Zäch, Gsur, Teyber, Schallhaas, Stadler, von denen Manche noch in unsere Zeit hineinreichen. Als im Jahre 1771 die Tonkünstler-Societät (jetzige „Haydn-Verein") durch Florian Gaßmann gegründet wurde,

32 v. Köchel: Joh. Jos. Fux, S. 410, Nr. 127.

waren die Musiker von St. Stephan unter den Ersten, welche dem Vereine beitraten.

Die Musikkapelle beim Marianischen Gnadenbild, die zweite und kleinere Kapelle bei St. Stephan, war selbständig und besonders fundirt. Auf dem prächtigen silbernen Tabernakel des Hochaltars befand sich wie noch heute ein mit Edelsteinen reich geschmücktes Gnadenbild, die h. Maria darstellend. Dies Bild wurde auf Bestellung eines ungarischen Bauern angefertigt und gelangte in die Kirche zu Pötsch (Böcz) bei Erlau in Ungarn, wo es als Thränen-vergießendes Wunderbild bald das Ziel zahlreicher Wallfahrten wurde. Im Jahre 1797 nach Wien gebracht und durch Procession und Ausstellung in verschiedenen Kirchen gefeiert, fand es endlich im Dome seine bleibende Stätte. Unter den Personen, welche dies Bild als Zeichen ihrer Verehrung mit Opfern bedachten, befand sich auch der Wiener hofbefreite [33] Handelsmann Michael Kurz, der es laut Stiftungsbrief in seinem Testamente vom Jahre 1706 zum Universalerben einsetzte unter der Bedingung, daß „davon die Musik, dann die Trompeten und Pauken-Chöre bei der nachmittägigen Litanei und bei dem jährlich am Michaelitage für den Stifter abzuhaltenden Hochamte erhalten und bestritten werde". Die dafür entfallene Summe betrug 15000 Fl. Von einer kleineren Stiftung des Franz Leopold von Vestenburg (etwas über 4000 Fl.), im Jahre 1709 zur Vermehrung und Unterstützung der Kapelle überhaupt bestimmt, wurden 3 Extra-Musiker angestellt und erhielt die Gesammtmusik jährlich 100 Fl. An allen Sonn-, Feier- und besondern Festtagen und an jedem Tage der Woche wurde hier außer zahlreichen Meßopfern um 11 Uhr Vormittags musikalisches Hochamt und um 5 Uhr Nachmittags die lauretanische Litanei abgehalten. Die Kapelle hatte

---

33 Die Häuser Wiens waren mit dem Servitut der Hofquartiere belastet. Kaiser Leopold I. bewilligte nach der 2. Türkenbelagerung die theilweise Befreiung davon. Maria Theresia wandelte sie 1750 (nach Einführung der Hausteuer) in steuerfreie Jahre um, und Kaiser Joseph II. befreite die Bürger gänzlich von der Verpflichtung der Freiquartiere für den Hofstaat. Vergl. Karl Weiß: Geschichte der Stadt Wien, II, S. 229 fg.

ihren eigenen Kapellmeister [34], 3 Sängerknaben, je einen Alt, Tenor und Baß, einen Organisten, einfach besetzte Violine, Violoncell und Violon, 3 Posaunen, 2 Cornett und 1 Fagott; Trompeten und Pauken wurden auch hier durch die kais. Hofmusiker besetzt, und als diese Instrumente verboten waren, wurden dafür die andern Stellen verstärkt. Der Kapellmeister hatte 300 Fl. Jahrgehalt, 50 Fl. Adjutum und für die Knaben 600 Fl.; die jährlichen Gesammt-Kosten betrugen durchschnittlich 2800 Fl. Gleichzeitig mit Haydn's Eintritt ins Kapellhaus wurde der bisherige Kapellmeister beim Gnadenbild, Joh. Georg Reinhard, jubilirt (er starb 6. Nov. 1742, 65 Jahre alt) und Reutter versah seine Stelle provisorisch bis zur Anstellung des früher genannten Ferdinand Schmidt, bis dahin Regens-Chori der regulirten Chorherren bei St. Dorothee (er bezog daselbst jährlich volle 24 Fl. Gehalt) und provisorisch auch bei den Augustinern. Sein nun verbesserter Gehalt reichte, trotz Stundengebens, selbst zu damaliger Zeit kaum aus, eine Familie zu erhalten, und als er am 11. Aug. 1756 im 63. Lebensjahre starb, war nicht einmal Geld genug vorhanden, die Leichenkosten zu bestreiten. Schmidt hatte in seiner Stellung größtentheils auch die erforderliche Musik zu componiren und haben sich viele seiner Werke in geistlichen Stiften und anderwärts erhalten. Ein Requiem, das zu seinem Gedächtniß nach seinem Tode und auch später bei St. Stephan aufgeführt wurde, besitzt das Archiv des Musikvereins in Wien. Schmidt hatte nur noch zwei Nachfolger, denn bei der Regulirung der Musik bei St. Stephan (1784) wird in den Kirchenrechnungen der Gnadenbild-Kapelle nicht weiter gedacht.

Eine Kenntnißnahme von der Wahl der Compositionen für den musikalischen Gottesdienst bei St. Stephan während Haydn's

---

34 Reihenfolge der Kapellmeister beim ungarischen Gnadenbild im St. Stephansdom: Joh. Michael Zächer (zugleich Essential-Kapellmeister); 1705, Joh. Jos. Fux (später Dom-, dann Hofkapellmeister); 1712, Georg Reutter sen., (seit 1715 zugleich Domkapellmeister); 1728, Joh. Georg Reinhard (zugl. kais. Hoforganist u. titulirter Hofcompositor); 1740, Georg v. Reutter jun. (provis.); 1743, Ferdinand Schmidt; 1756, Georg v. Reutter jun. (zugleich Dom- und Hofkapellmeister); 1772, Leopold Hofmann (bis 1784).

Anwesenheit ist nicht ohne Bedeutung, denn wir haben dabei den Einfluß, die durch den Ernst des Ortes noch erhöhte Einwirkung des hier Vernommenen auf ein obendrein jugendliches und daher um so empfänglicheres Gemüth in Betracht zu ziehen. Ein großer Theil der in der Mitte des vorigen Jahrhunderts bei St. Stephan benutzten und stark vergilbten Musikalien gelangte durch glücklichen Zufall ins Archiv des Wiener Musikvereins, und es läßt sich durch beigefügte Daten sogar die jeweilige Aufführung ermitteln, wie auch die stärkere und mitunter seltsame Besetzung, wie z. B. bei den Messen von Ziani (drei- und vierfache Violen mit Hinweglassung der Violinen). Unter den aufgeführten Werken sind namentlich die Messen a capella hervorzuheben, wahrhaft erhabene Kirchenwerke, die den Sängern jedoch keine leichte Aufgabe boten. Palotta[35] hatte eben erst seine, an die frühere ernstere und einfachere Schreibweise Caldara's mahnenden vier- und fünfstimmigen Messen componirt. Beider Werke, gleich denen Antonio Ziani's, sind fast durchgehends getragener Gesang. Die instrumentale Begleitung einzelner Werke ist immer nur sehr mäßig gehalten. Bei aller contrapunktischen Kunstfertigkeit athmen sie die reinste kirchliche Andacht. Die Melodieführung bei Palotta ist fließend und natürlich, die Harmonie oft überraschend eigenthümlich; Haupt- und Nebensätze sind in mannichfaltiger und glücklicher Entwickelung und Verflechtung durchgeführt. Von Joh. Jos. Fux, dem Autor des Gradus ad Parnassum, genügt es, dessen Missa canonica als Beispiel zu nennen, welche Anforderungen den Sängern zugemuthet wurden. Dieses merkwürdige, im Jahre

---

35 Der Sicilianer Mattèo Palotta, mit dem Beinamen Il Panormitano, war Weltpriester und wurde im Jahre 1733 bei der kais. Hofkapelle eigens als Componist für Gesangwerke ohne Begleitung angestellt, da an Werken dieser Art Mangel war. Fux in seinem Gutachten schildert Palotta als einen Componisten, der „vermög guten Fundaments hirzu sonderbar tauglich wäre", (v. Köchel's Fux, S. 439, Nr. 209.) Eine in unsern Tagen bei St. Karl in Wien aufgeführte Messe bestätigte alle an ihm gerühmten Vorzüge. Von Palotta erschien auch ein, noch in seinem Vaterlande geschriebenes Werk: „Gregoriani cantus enucleata", eine Abhandlung über die Guidonische Solmisation und Lehre von den Kirchentönen. Palotta starb zu Wien am 28. März 1758 (Todtenpr.) im 70. Lebensjahre.

1718 componirte Werk, in dem die volle Kunst des Contrapunkts meisterhaft entfaltet ist, wurde im Zeitraum der Jahre 1719—52, namentlich auch in den Jahren 1741 und 1742, im Ganzen eilfmal im Dome aufgeführt. Auch kleinere Compositionen von Fux, mit und ohne Begleitung, wahre Muster des strengen Stils, kamen hier in den 40er Jahren zur Aufführung und wurden zum Theil jährlich wiederholt. Daß Reutter seine eigenen Werke beim gottesdienstlichen Gebrauche nicht vergaß, ist selbstverständlich. Von Antonio Caldara[36] sind zu gleicher Zeit genannt: Missa cardinalis (für das Stift Heiligenkreuz componirt), 2 Motetten, Confitebor und Miserere und ein Offertorium „Ascendit Deus". Obwohl diese spätern Werke Caldara's mehr auf äußern Glanz berechnet sind, waren sie doch dem Castraten Salimbeni, der in der Hofkapelle von 1733—39 angestellt war, zu altväterisch und zu wenig brillant, weßhalb er Wien verließ. Francesco Tuma's[37] kunstvoll gearbeitete

---

36 Bei Caldara's Bewerbung um die Kapellmeisterstelle sagt das Gutachten des Fux, daß, da er selbst (Fux) nur wenig, der Kaiser (Karl VI.) aber vollständige Wissenschaft über diesen Virtuosen habe, er die Entscheidung Sr. Majestät überlasse. Caldara wurde demgemäß am 1. Jan. 1716 als Vice-Kapellmeister angestellt (vergl. v. Köchel's Fux, S. 379, Nr. 1715). Es muß auffallen, daß er trotzdem schon bei dem Taufact seiner Tochter, 9. Mai 1712, im Protokoll der Dompfarre als Magister Capellae Augustissimi Imperatoris erscheint, allenfalls ein Ehrentitel, den er führte. (Unter den Taufpathen dieser Tochter ist auch der damals in Wien anwesende Componist Baron Emanuel d'Astorga genannt.) Caldara's Gehalt, anfangs 1600 Fl., stieg sammt Adjuta bis auf 3900 Fl., eine Summe, die selbst Fux, der erste Hofkapellmeister, nicht bezog. Ueberdies erhielt Caldara als Abfindungssumme für eine Pension der eventuellen Witwe 12000 Fl., und später die „nothdürftige" Witwe, eine geb. Petroni, trotzdem noch 500 Fl. Pension. Antonio Caldara starb in Wien am 28. Dec. 1736, alt 66 Jahre. (Todtenpr.) Eine große Anzahl seiner Werke, zum Theil in seiner Handschrift, befindet sich auf der kais. Hofbibliothek und im Archiv der Gesellsch. d. Musikfreunde in Wien.

37 Francesco Tuma, der auch die Gambe meisterhaft spielte, wurde im Jahre 1741 von der verwitw. Kaiserin Elisabeth zu ihrem Kapellmeister ernannt. Hof und Adel zeichneten ihn aus und die Kaiserin Maria Theresia gab ihm glänzende Beweise ihrer Werthschätzung. Mit einer Pension bedacht, zog er sich im Jahre 1758 ins Kloster Geras zurück, starb aber in Wien im Kloster der barmh. Brüder am 4. Febr. 1774, alt 73 Jahre. (Wien. Diar.) Ambros bezeichnet namentlich als wahrhaft groß Tuma's Messen in D-moll und

Kirchencompositionen sind der Ausdruck eines wahrhaft andächtigen Gemüths. In ihrer reichen Verwendung bekunden sie die strenge Schule von Tuma's Lehrern, Chorregent Czernohorsky in Prag und Fux in Wien. — Außerdem waren noch Werke in Gebrauch von Antonio und Bernardo Paumann, Francesco Pruneder, Hofkapellmeister Marc. Antonio Ziani, Giuseppe Bonno, nachmaliger Hofkapellmeister, Wagenseil[38], Musiklehrer der Kaiserin Maria Theresia und der kaiserlichen Kinder, und von dem früher genannten Joh. Georg Reinhard, Kapellmeister beim Guadenbild (als Hofcompositor verfertigte er auch Balletmusik und Serenaden).

Wir haben gesehen, wie sehr die Musikkapelle bei St. Stephan im Decennium 1740—50 in Anspruch genommen war. Außer den gewöhnlichen musikalischen Hochämtern an Sonn- und Feiertagen gab es aber noch besondere Feste aller Art, wobei virtuose Vocal- und Instrumentalmusik, Te Deum's mit zwei- und dreifachen Chören von Trompeten und Pauken, die Feier erhöhten. Zahlreiche religiöse Bruderschaften durchzogen in Procession die Kirche und ihre nächste Umgebung; die verschiedenen Nationali-

E-moll, „Meisterwerke der Bach'schen Richtung, womit er eine Ehrenstelle unter den Meistern einnimmt". (A. W. Ambros: Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift. Prag 1858, S. 9. Anm. 2.)

38 Georg Christoph Wagenseil, ein Schüler von Palotta und Fux, wurde von Letzterm zum Hofscholar und dann zum Hofcompositor empfohlen, da er „vor andern, nach den Grundreguln des Contrapunets zu schreiben sich befleyssiget". (v. Köchel's Fux, S. 446 und 450.) Er schrieb viele kirchl. u. weltl. Musik; namentlich wurden seine Clavierwerke geschätzt, die mehrfach in Paris, London, Amsterdam und auch in Wien in schönem Stich von Nicolai erschienen; darunter 4 Sammluugen, jede zu 6 Sonaten, den kais. Erzherzoginnen, seinen Schülerinnen gewidmet. Bekannt ist Mozart's Aeußeruug, als er im Jahre 1762 als sechsjähriger Knabe am Wiener Hofe spielte und, da ihm die vornehme Umgebung als Kennerschaft nicht genügte, ägerlich fragte: „Ist Herr Wagenseil nicht da? der soll kommen, der versteht's", und dann, zu Wagenseil gewendet: „Ich spiele ein Concert von Ihnen, Sie müssen mir umwenden." Wagenseil war seit 1739 Hofcompositor (1740—50 auch Organist der verwitw. Kaiserin Elisabeth Christine) und starb in Wien am 1. März 1777, alt 62 Jahre. (Wien. Diar.)

täten und Facultäten der Universität, die Ungarn, Sachsen, die Mediciner und Juristen verherrlichten ihre Schutzpatrone mit Hochamt und solennen Musikaufführungen; die Erinnerung an den Entsatz von der Türkenbelagerung und ähnliche für die Stadt hochwichtige Begebenheiten wurden noch mit allem äußern Glanz gefeiert. Ebenso die miterlebten patriotischen Siege: Rückeroberung der Hauptstadt Linz (1742), Sieg im Elsaß (1744); außerdem auch freudige Familienacte des kaiserlichen Hauses: Geburt des Thronfolgers und des zweiten Prinzen (1741 und 1745), die Krönungen in Preßburg und in Frankfurt (ebenfalls 1741 und 1745). An hohen Festtagen erschien der kaiserliche Hof (die Kaiserin häufig in einer Sänfte getragen) mit glänzendem Hofstaat und im Gefolge der Ritter des goldenen Vließes, der Staats-Würdenträger, Kammerherren und Truchsessen, geheimen Räthe, des Rector magnificus, der Decane der vier Universitäts-Facultäten, des Bürgermeisters und Magistrats.

Von besonderm Interesse war die Feier in der Charwoche. Statt der in früherer Zeit am Palmsonntag abgehaltenen Procession mit dem Palmesel nach dem Palmbühel im nordöstlichen Theile des Friedhofs, wo eine umständliche Ceremonie stattfand, wurde solche nun im Dome selbst abgehalten. Der Erzbischof und die ganze Geistlichkeit trugen beim Umgange Palmzweige, und die Knaben, der Chor und ein Theil der Priester sangen wechselweise jene Stellen aus der heiligen Schrift, welche den Einzug Christi in Jerusalem schildern. Die Knaben, dem Wortlaut der Bibel folgend, breiteten dabei ihre Kirchenkleider auf der Erde aus und bedeckten den Weg mit Palmzweigen; auch die Lamentationen wurden theilweise von ihnen gesungen. — Am Charfreitage, an dem noch wenige Jahre vorher das alterthümliche Passionsspiel auf der dazu errichteten Bühne im mittlern Schiff der Kirche, nahe der Kanzel, abgehalten worden war, beschränkte sich die Ceremonie jetzt auf eine Procession, bei der unter ernsten Kirchengesängen und unter Begleitung der in den Evangelien erwähnten, mit Laternen versehenen Trauerweiber der Leichnam Christi in das, in der Mitte des Domes aufgestellte heilige Grab getragen wurde, und am folgenden Tage wurde dann das Auferstehungsfest mit der verstärkten Musik der vereinigten Kapellen und doppelchörigen Pauken und Trompeten begangen.

Die Musiker selbst feierten den Cäcilientag mit auserlesener Musik. Als Gegensatz der seit Jahrhunderten bei St. Michael bestehenden St. Nicolai-Bruderschaft, welche die musikalische Zunft repräsentirte, hatten die Musiker im Jahre 1725 die freiere, vornehmere „Cäcilien-Congregation" (wie eine ähnliche in Prag bei St. Jakob seit 1680 bestand) gegründet. Jährlich veranstalteten seitdem die Mitglieder, meistens kaiserliche Hofmusici, zu Ehren ihrer Schutzpatronin am Cäcilientag (22. Nov.) eine Kirchenfeier, Hochamt und Vesper, und eine zweite Vesper am Vorabend, wobei sich in einem virtuosen Concert die vorzüglichsten Künstler hören ließen. Die Kirche war glänzend beleuchtet und der Hochaltar festlich geschmückt. Die erste dieser Feier wurde am 22. Nov. 1725 in der Hofpfarrkirche zum h. Augustin abgehalten und noch einige Jahre dort wiederholt. Dann aber übersiedelten die „freien" Tonkünstler (wie sie sich vorzugsweise gern nannten) nach St. Stephan und blieben dort stabil. Diese Kirchenconcerte standen in großem Ansehen und einheimische und fremde Künstler drängten sich herzu, der Ehre der Mitwirkung theilhaftig zu werden. Das sonst in musikalischen Dingen so schweigsame Wiener Diarium erwähnt der Aufführungen gewissenhaft: „Alles was wir dermalen von vortrefflichen und theils berühmten Tonkünstlern hier haben, ließ sich dabei hören", und ein andermal: „Nie war der Wetteifer, sich selbst zu übertreffen, unter den Tonkünstlern lebhafter als bei dieser Gelegenheit, welche ihnen die erhabensten Begriffe von der Bestimmung ihrer Kunst und der Heiligkeit ihres Zwecks einzuflößen schien".[39] (Auch im Collegio Soc. Jesu

---

39 Wir lernen sie auch von der ökonomischen Seite kennen. Der Secretär der „löbl. Musicanten-Congregation", Leopold Christian, verkaufte der Kirche im Jahre 1748 das angebrannte noch brauchbare Wachs für 15 Fl. 36 Kr. — Der Cäcilienverein ging Ende der 70er Jahre ein und das vorhandene Capital kam an die Tonkünstler-Societät (jetzige Haydn-Verein). Als schwacher Nachklang jener Feste vereinigten sich in Wien noch zu Anfang der 20er Jahre unsers Jahrh. die Musiker zu einem gemeinschaftlichen Mahle im Gasthof zum wilden Mann auf dem Neumarkt, wozu der greise Hofkapellmeister Salieri eigens einige heitere Canons zum Absingen verfertigt hatte. (Wiener Ztg.) Näheres über die Cäcilien-Bruderschaft siehe Ed. Hanslick: Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869. S. 12 fg. Die nun sehr selten gewordenen Original-Statuten sind S. 28 fg. abgedruckt.

wurde das Fest der h. Cäcilia jährlich von den Musikern des Seminars begangen und ebenso bei den P. P. Piarum Scholarum mit einem Hochamte gefeiert.)

Einer großen Kinder-Procession, bei welcher über 5000 Schulkinder jährlich am Feste des h. Laurentius (10. Aug.) unter großem Zulauf des Volks mit Singen und Beten vom Profeßhaus der Societät Jesu in die Metropolitan-Kirche zu St. Stephan zogen, mag sich Haydn in London erinnert haben, als er dort vom Gesang einer gleich starken Schaar von Waisenkindern in der riesigen St. Paul-Kathedrale so mächtig ergriffen wurde. In Wien zog die „große Kinderlehr" (wie sie genannt wurde) auf dem Rückwege vom Dome über den Burgplatz, wo die Knaben des Waisenhauses am Rennwege (Straße in der Vorstadt Landstraße) vor den anwesenden Mitgliedern des kais. Hofes ihre Militärexercitien machten und auf drei errichteten Schaubühnen „die vier letzten Dinge des Menschen" darstellten und dazu ihre Sprüche hersagten.

Die Processionen zogen von St. Stephan aus zum Theil auch an bestimmte Plätze: auf die hohe Brücke (Wipplingerstraße), wo am Nepomuktage Abends bei einer aufgerichteten Ehren-Statue, bei brillanter Beleuchtung und in Gegenwart des Adels und einer großen Volksmenge nach der Predigt ein Oratorium von Reutter aufgeführt wurde; nach der Johannes-Statue am ehemaligen Schanzel vor dem rothen Thurm-Thor, wo im benachbarten Donaukanal auf glänzend beleuchteten Schiffen (gleich ähnlichen Aufführungen auf der Moldau in Prag) eine stark besetzte Musik die Feierlichkeit begleitete. Die musikalischen Litaneien bei den Säulen am Hof und Graben (zwei Plätze Wiens) wurden erst im Jahre 1756 abgestellt und flossen die Musikbeiträge in die Armenkasse.

Im Vergleich zur Dom-Musikkapelle war die kaiserliche Hofkapelle durch hervorragendere Mitglieder und reichere Besetzung die bei weitem bedeutendere. Da Beide häufig in nähere Berührung kamen und also auch Haydn, während er selbst mitwirkte, hier die besten Sänger hörte, ist diese Doppelstellung des Knaben wohl zu beachten, und es ist daher nöthig, wenig-

stens summarisch einen Einblick in den damaligen Stand dieses vornehmern Instituts zu gewinnen.[40]

Der Dienst der Hofkapelle war auf die Kirchen-, Kammer- und Tafelmusik und einzelne, nach Schluß des großen Opernhauses (1744) in den kais. Gemächern der Burg, in den Lustschlössern Laxenburg oder Schönbrunn abgehaltene musikalisch-dramatische Vorstellungen vertheilt. Die Aufführungen der bisher in der Fastenzeit in der Hofburgkapelle stattgefundenen Oratorien, die jedoch mit keiner liturgischen Kirchenfunction verbunden waren, sondern nur zur Erbauung und Andacht dienten, schlossen im Jahre 1740 für immer ab. Daselbst fand aber beim musikalischen Hochamte ein reicherer Wechsel in Compositionen statt und namentlich waren die Werke von Fux stark vertreten. Auch Compositionen der gekrönten Häupter Oesterreichs kamen hier in Gegenwart und auf Befehl der Kaiserin an bestimmten Tagen jährlich zur Aufführung: von Ferdinand III., von dessen Nachfolger Leopold I. und von Karl VI. (Ein Miserere von Kaiser Leopold I., das damals mit jenem des Kaisers Karl VI. in der Fastenzeit alternirte, kommt noch heutzutage in der Hofburg-Kapelle jährlich am Leopoldstage zur Aufführung.)

Der Stand der bald darauf so tief gesunkenen und erst durch Florian Gaßmann wieder gehobenen Hofkapelle war in den Jahren 1740—50 folgender: Hofkapellmeister Joh. Jos. Fux, der aber schon im Febr. 1741 starb; Vice- und seit 1746 erster Hofkapellmeister Luca Antonio Predieri; Hofcompositor und seit 1746 zweiter Hofkapellmeister Georg v. Reutter. Außer ihm waren noch 4 Hofcompositore: der hochbetagte Giuseppe Porsile (gest. 1750), Matteo Palotta, Georg Christ. Wagenseil und Giuseppe Bonno. Der bedeutendste unter den 4 Hoforganisten war August Gottlieb Muffat, ein Schüler von Fux und seit 1717 angestellt (gest. 1770). Der Chor sammt Solisten zählte 4 Soprane und 7 Altisten (Castraten)[41], 4 Tenoristen,

---

40 Ausführliches über die Hofkapelle bieten die beiden, bereits mehrfach erwähnten Werke von Dr. Ludwig Ritter von Köchel: „Joh. Jos. Fux", Wien 1872, und „Die kais. Hof-Musikkapelle in Wien", Wien 1869.

41 Die Castraten der Hofkapelle hatten sich schon unter Kaiser Leopold I. und noch früher besonderer Auszeichnung von Seite des Hofes zu erfreuen

6 Bässe und 6 Sängerknaben — im Ganzen 27 Vocalisten. Darunter waren dem höhern Gehalte und dem Rufe nach die vorzüglichsten: die Sopranisten Domenico Genuesi, Ang. Monticelli, Giuſ. Monteriſo; die Altisten (Castraten) Gaetano Orſini, Pietro Caſſatti; Tenorist Gaetano Borghi; Bassist Christian Praun. (Die beiden Hofsängerinnen, Thereſe von Reutter und Anna Perroni-Ambreville kommen hier, als in der Hofkapelle nicht mitwirkend, auch nicht in Betracht.) — Außer den Saiteninstrumenten (16 Violinen und Violen, 4 Celli und 4 Violon) waren in Gebrauch: je 1 Theorbist, Cymbalist, Cornettist, 3 Fagottisten, 3 Oboisten, 5 Posauniſten, 8 „musikalische Trompeter" und 2 Pauker — im Ganzen 48 Instrumentisten. — Monteriſo, den Fux als den unmittelbar nach Genuesi besten Sopran erklärt, excellirte besonders in den 20er Jahren in Prag und wurde im Jahre 1767 nach funfzigjähriger Dienstleistung von der Kaiserin mit der goldenen Kette sammt Medaille ausgezeichnet. (Wien. Diar., Nr. 67.) Der hochberühmte Contraltist Orſini, dessen Gesang einst Benda und Quanz in Prag zu Thränen gerührt hatte und von dem Fux die „vortreffliche Schule" rühmt, „welche heutigen Tags (1727) fast allein die wahre Singkunst emporhält", mochte wohl kaum

---

und waren unter den Sängern die am besten besoldeten. Die kais. Gnade machte sie aber häufig übermüthig und verleitete sie, sich einen hohen Begriff von ihrer Wichtigkeit zu machen. Ein Reisender erzählt in den Mémoires de la cour de Vienne (Cologne 1705, 2. édit., p. 111), daß ein solcher Hofmusikus bei einer feierlichen Gelegenheit bei Hof sich durch die Versammlung drängte und einen Cavalier, der ihm nicht sogleich Platz machen wollte, die drohenden Worte zudonnerte: „Ego sum Antonius M[anna?], Musicus sacrae Caesareae Majestatis!" Manchmal gab es gewaltige Gährungen unter diesen reizbaren Geschöpfen, und als einst dem Kaiser ein ungefährlicher Palastaufstand gemeldet wurde, äußerte er gutmüthig: „Ey, ey, ich glaube, diese Leute haben mit ihrer Mannheit auch ihr Gehirn verloren." — Rossini sagte von diesen, der Natur abgezwungenen Stimmen: „Die eigentliche Kunst del bel Canto hat mit den Castraten aufgehört; man muß das zugestehen, wenn man diese auch nicht zurückwünschen kann. Diesen Leuten mußte ihre Kunst Alles sein, und so wandten sie denn auch den angestrengtesten Fleiß, die unermüdlichste Sorgfalt auf ihre Ausbildung. Sie wurden immer tüchtige Musiker und, wenn es mit ihrer Stimme fehlschlug, wenigstens treffliche Lehrer." (Ferd. Hiller: Aus dem Tonleben unserer Zeit. Leipzig 1868, Bd. II, S. 27.)

mehr activ gewesen sein, obwohl von ihm besonders hervorgehoben wird, daß er seine Stimme bis ins hohe Alter erhalten habe. Er starb als 83jähriger Greis in Wien am 21. Oct. 1750 und sein Nachlaß spricht für den Kunstsinn und die Wohlhabenheit des großen Sängers. An Dom. Genuesi rühmt Fux Stimme und musikalische Sicherheit und Verwendbarkeit und nennt ihn, wie oben gesagt, „den besten Sopran der Hofkapelle". Die uns schon bekannte berühmte Posaunistenfamilie war auch hier durch zwei Mitglieder vertreten. [42]

4ª.

Haydn als Sängerknabe.

Nachdem wir im Vorhergehenden mit den Verhältnissen vertraut geworden sind, unter denen unser kleiner Held bestimmt war, seine musikalischen Studien fortzusetzen, können wir uns nun um so eingehender mit Haydn selbst, dem Sängerknaben befassen. Welcher Contrast, wenn er zurückdachte an die Schulstube in Hainburg, an seinen öden und reizlosen Geburtsort! Von den Fenstern der Dachkammer, die ihm und seinen fünf

---

42 Neben der kais. Hofkapelle bestanden noch zwei kleinere Musikkapellen der beiden verwitweten Kaiserinnen, denn wie früher die nachgelassene Gattin Kaiser Leopold I., Eleonore Margarethe (gest. 1720) eine selbständige Kapelle hatte, bei welcher Joh. Peter Mayer (gest. 1717) und nach ihm Mathias Oettl (gest. 1725) als Hofkapellmeister fungirten, so hatten auch Wilhelmine Amalie, Witwe nach Kaiser Joseph I., und Elisabeth Christine, Witwe nach Karl VI., jede ihren eigenen Hof-Musikstaat, der aber nur in der Kirche Dienste zu leisten hatte. Bei Ersterer (gest. 1742) war Joh. Jos. Fux Hofkapellmeister von 1713—18. Sein Nachfolger, der früher genannte Heinrich Holzhauser, führte nur den Titel Hof-Musikdirector, ebenso nach ihm Heinrich Ponheimer (gest. 1743). Gottlieb Muffat aus der Hofkapelle war auch hier Hof-Kammerorganist. Diese Kapelle zählte nach Köchel (Fux, S. 77) durchschnittlich bei 28 Angestellte, darunter 5 Sänger. In der Kapelle der Kaiserin-Witwe Elisabeth Christine (gest. 1750) waren, wie schon erwähnt, Tuma als Hofkapellmeister und Wagenseil als Organist angestellt.

Kameraden als Wohn- und Schlafstelle angewiesen war, sah er herab auf den mit Kreuzen und steinernen Denkmälern bedeckten Friedhof. Zur Rechten schloß sich die schmucke, alterthümliche und vielwinklige Magdalenen-Kapelle mit ihren Rundfenstern und Spitzbögen und Vorbauten unmittelbar an die Cantorei an und überragte sie mit ihrem viereckigen Thürmchen. Weiterhin zur Rechten erhob sich das seiner Vollendung nahende Chor- und Curhaus, das in seiner Ausdehnung von funfzehn Fenstern in der Front und drei Stockwerken (das vierte wurde erst später aufgesetzt) dem an solche Verhältnisse nicht gewöhnten Auge als ein Riesengebäude erscheinen mußte. Vom Kapellhause aus gerade gegenüber konnte der Blick längs der Südseite des Domes hingleiten und dem wahrhaft majestätisch sich erhebenden, mit zahllosen Statuen, Thiergestalten und wunderlichen Arabesken-Verschlingungen gezierten Thurme seiner ganzen Höhe nach folgen. Und wenn nun des Abends der Mond sein volles Licht über das hohe, in bunten Farben glänzende Kirchendach ergoß und die über den Friedhof sich senkende Ruhe etwa nur unterbrochen wurde vom Glöckchen am Thore, für einen Sterbenden den letzten Trost erbittend: welches Gemüth konnte solchen Eindrücken gegenüber unempfänglich bleiben! Auf dem ganzen Lebenswege Haydn's wurde ihm ein ähnliches Bild nicht mehr zu Theil. Daß aber hier im Herzen des vom Elternhause getrennten, unter fremden Menschen alleinstehenden Knaben etwas haften blieb, dafür sprechen so manche ernste Instrumental-Sätze des gereiften Mannes, die mit ihrem andächtigen, getragenen Gesange gar wohl sich mit solchen stimmungsvollen Augenblicken verwandt zeigen.

An die Zeit in Hainburg erinnerte den Knaben das sogenannte Primglöckchen, mit dem bei bevorstehendem Gewitter die übrigen Kirchen zum Wetterläuten, und die Stadtbewohner überhaupt zum Gebet ermahnt wurden. Auch der majestätische Klang der großen Josephinischen Domglocke mußte die Gedanken nach Hainburg locken; war sie doch aus dem Erz der von den Türken eroberten Kanonen verfertigt — jener Horden, die auf ihrem Raubzuge gegen Wien in Hainburg so fürchterlich gehaust hatten. Bei besondern Gelegenheiten, z. B. am Charsamstag beim Feste der Auferstehung, oder wenn nach vollzogener Neuwahl die Universität und der Stadtrath zum Dank-

amt nach dem Dom sich begaben, konnte der Knabe der Musik lauschen, die vom Thurnermeister und seinen Gesellen (drei Posaunisten, zwei Zinkenbläsern und einem Fagottisten, dem Thurnermeister selbst) bei den Fenstern des Thurmes abgehalten wurde. — Folgen wir nun dem Knaben auf einem Rundgange im Innern des ehrwürdigen Domes. Da gab es viel zu sehen: Neununddreißig Altäre waren in dem gewaltigen Raume vertheilt und zu den früher schon bestandenen Grabdenkmälern war eben jetzt jenes des Feldherrn Prinzen Eugen von Savoyen hinzugekommen. Die damals noch vom Kirchengewölbe herabhängende türkische Blutfahne, vom Herzog Karl von Lothringen bei Hamzsabég im Jahre 1684 erbeutet (jetzt im Waffenmuseum der Stadt Wien) gab abermals der Erinnerung an die, diesem Jahre vorangegangene Blutthat Raum. Was aber das Interesse des musikluſtigen Knaben besonders in Anspruch nehmen mußte, waren die Orgeln.

Zu den im Jahre 1548 von Schmeltzl besungenen „zwei Orgeln groß und klein" waren seitdem zwei neue hinzugekommen. Da war vor Allem über dem Haupteingange beim Riesenthore die kaum erst vollendete größte Orgel, die aber schon damals nur selten, bei Ankunft und Weggang des kaiserlichen Hofes und jährlich am Todestage ihres Stifters benutzt wurde. [1]

Die noch heutzutage beim täglichen Gottesdienst benutzte Orgel, gegenüber dem im Jahre 1647 errichteten kais. Oratorium, war im Jahre 1701 von dem kais. Hoforgelbauer Ferdinand Römer (gest. 1723) erbaut. Dem Hauptaltare näher gerückt, ersetzte sie eine dritte, die von Schmeltzl erwähnte „große" Orgel, die sich beim südlichen Eingange der Kirche auf dem Chor über

---

1 Der früher genannte ehemalige Küster von St. Stephan und nachmalige bürgl. Branntweinbrenner und Mitglied des ä. R., Georg Neuhauser, (gest. 1724 und unter dem Chor des Domes begraben) ließ diese Orgel auf seine Kosten erbauen, doch entsprach das Werk den Erwartungen nicht; es wurde bald schadhaft und blieb es bis auf den heutigen Tag. Im Jahre 1787 (meldet des „Neue Wienerblättchen") wollte man die Orgel herstellen lassen, der Orgelbauer verlangte 9000 Fl. und nebstdem die kleinere (d. h. die ehemals größte) Orgel zur Verwendung. Zu einem Fond zur Erbauung einer neuen großartigen Orgel wurde in unsern Tagen einstweilen der Grund gelegt durch Vorsorge des gegenwärtigen Domkapellmeisters Preyer.

der untern Sacristei befand. Als noch der Frohnleichnams- oder Markus-Altar außerhalb dem eisernen Gitter im mittlern Schiff des Domes stand, wurde hauptsächlich diese Orgel zum Gottesdienst benutzt und auch noch zu Haydn's Zeit bei feierlichen Gelegenheiten, an Sonn- und Donnerstagen, bei den gewöhnlichen Processionen und an Frautagen Abends beim Liede „geschlagen". Diese Orgel war es, auf der sich die weltberühmten Organisten Paul Hofhaimer, Johann Jakob Froberger, Jakob Häsler, Johann Kaspar Kerl und Gottlieb Muffat vor dem kaiserlichen Hofe hören ließen.[2] Da dieser Chor nur wenige Personen faßte, postirte sich die gesammte Musik bei großen Festen, bei solenner Gegenwart des Hofes an die rechte Seite des Hauptaltars neben den Stühlen der Universität. — Noch beschränkter im Raum war die vierte, die „kleine" Orgel, die älteste des Domes. Sie befand sich, gerade gegenüber der Vorgenannten, beim nördlichen Eingange auf dem nun leer stehenden Chorfuße, unter dem sich der Erbauer desselben, Anton Pilgram, im Jahre 1313 in eigener Figur verewigt hat. Der Chor faßte nur fünf Sänger und wurde von denselben an den Frautagen Abends nach der Complete das Salve Regina und die Litanei gesungen.[3]

Als einen Hauptanziehungspunkt des Friedhofes bot sich unserm Sängerknaben der früher erwähnte, an das Bahrausleihamt angebaute kleine Laden des Buchhändlers Binz. Der Eigenthümer verkaufte nach damaliger Sitte auch Musikalien, denn Handlungen, die sich ausschließlich mit solchen befaßten, kamen in Wien erst später in Gebrauch.[4] Die Auswahl mochte

---

2 Burchard Tischlinger erbaute diese Orgel im Jahre 1507. Sie wurde 1544 von Jacob Kunigschwerd, Stiftsgeistlicher von Zwettl, erneuert und erweitert und 1730 beinahe ganz neu hergestellt von Gottfried Sonnholzer.

3 Diese Orgel wurde 1675 von Christoph Vogel erneuert und war noch 1779 vorhanden, obwohl bereits in unbrauchbarem Zustande. Die Beschränktheit des Raumes läßt auf eine Orgel primitivster Art schließen, wie solche schon im 13. Jahrh. auch in England (Canterbury, Wincheſter) bestanden. Wegen ihrer geringen Schwere waren sie leicht transportabel und konnten daher leicht auch gelegentlich ausgeliehen werden, wie dies in York im Jahre 1485 geschah. (Vergl. The early English Organ builders, by Edw. F. Rimbault. LLD. London.)

4 Ausführlicheres darüber später in der Chronik.

wohl bescheiden genug sein; von theoretischen Werken etwa der Fux'sche Gradus ad Parnassum, damals das Buch der Bücher für Musiker, die bis dahin bekannten Werke von Mattheson, namentlich dessen vollkommener Kapellmeister; von praktischen Werken die früher erschienenen und sauber gestochenen Clavierstücke von Georg und Gottlieb Muffat und eben jetzt (1742) die in Nürnberg veröffentlichte erste Sonatensammlung von C. P. Emanuel Bach. Vorzugsweise aber konnten hier nur Musikalien in Abschrift zu finden gewesen sein, wie solche noch Jahrzehnte später im Verkehr gebräuchlich waren. Derselbe Binz kündigte in den 90er Jahren in der Wiener Zeitung die „neuesten Werke des berühmten Meisters Haydn" an, wie solche „mit größtem Beifall bei dessen Besuch in London aufgeführt wurden" — von demselben Haydn, der im Augenblick als simpler Schulknabe die in den Fenstern dieses kleinen Paradieses ausgelegten kleinen Schätze mit sehnsüchtigem Blicke musterte. — [5]

Wir wenden uns dem Unterricht im Kapellhause zu. Für den Knaben Haydn war dieses Haus in seinem Sinne allerdings, wie Fröhlich sagt [6], „eine hohe Schule der Musik", und wenn es auch nicht, wie zugleich versichert wird, „die größten Lehrer ihrer Zeit" waren, die ihn im Gesang und Instrumentenspiel unterrichteten und ihm namentlich in der Tonsetzkunst die nöthige Anleitung fehlte: so gestand Haydn doch selbst (Beil. II), daß er dort „nebst dem Studiren die singkunst, das Clavier und die Violine von sehr guten Meistern erlehrnte", wobei er namentlich noch hervorhob, daß er „sowohl bei St. Stephan als bei Hof mit großem Beifall" gesungen habe. Unter dem „Studiren" ist der nach damaliger Art nothdürftige Unterricht in Latein, Religion, Rechnen und Schreiben zu verstehen. Einen regelmäßigen systematischen Unterricht hat Haydn nie empfangen; er war sich, gleich seinem Bruder Michael, hierin selbst überlassen und blieb zumeist sein eigener Lehrmeister. Rochlitz [7] läßt

---

5 J. G. Binz, den Sohn, werden wir im Jahre 1809 als Schätzmeister des Haydn'schen Nachlasses fungiren sehen.

6 Allgem. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste, herausg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber. 1828. Section II. 3. Thl. S. 243 fg.

7 Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.

Haydn hierüber beiläufig sagen: „Eigentliche Lehrer habe ich nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen — erst im Singen und Instrumentenspiel, hernach auch in der Composition. In dieser habe ich Andere mehr gehört als studirt: ich habe aber auch das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war damals in Wien viel! o wie viel! Da merkte ich nun auf und suchte mir zu Nutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur daß ich es nirgends blos nachmachte! So ist nach und nach, was ich wußte und konnte, gewachsen."

Wie viel Haydn auf diese praktischen Uebungen hielt, haben wir schon früher gesehen; er empfahl sie jedem Tonsetzer; hatte er doch hierin bereits eine tüchtige Vorschule durchgemacht. „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister", sagte er zu Griesinger (S. 119), „aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen." Auf das Studium des Gesanges, worin er ja bei Porpora die beste Schule durchmachte, legte Haydn besonders großen Werth und tadelte es stets, daß so viele Tonmeister componirten, die nicht singen gelernt hatten, „das Singen sei beinahe unter die verlorenen Künste zu rechnen und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren".[8]

Von seinen Lehrern sprach Haydn immer mit dankerfüllter Verehrung und, was Reutter betrifft, mit äußerster Behutsamkeit und nachsichtsvoller Achtung, so daß die Fragenden nähere Umstände errathen mußten und dabei, in selbst nachweisbaren Thatsachen, meistens fehlgingen. Als Haydn's Meister im Gesang werden Gegenbauer und Finsterbusch genannt; Ersterer dürfte ihn wohl auch auf der Violine unterrichtet haben. Beide Männer werden von Dies und Carpani gar nicht, von Griesinger (S. 9) im Vorübergehen doch wenigstens dem Namen nach erwähnt.

Der schon früher genannte (Joh.) Adam Gegenbauer[9],

---

8 W. A. Mozart u. Jos. Haydn. Versuch einer Parallele. S. 104.

9 Nicht zu verwechseln mit dem zu Kirchberg im Jahre 1764 geborenen

gebürtig von Altenſteig (Allendſteig) in Nieder-Oeſterreich, wurde bei St. Stephan im Jahre 1731 als untergeordneter Violiniſt angeſtellt. Im Jahre 1738 wurde er Subcantor an Stelle des abgetretenen Ferdinand Bindel[10] und rückte 1745 als erſter Violiniſt-Acceſſiſt vor; in den Kirchen-Rechnungen erſcheint er auch als Copiſt. Bei der Hofkapelle wird er im Jahre 1752 als Concert-Dispenſator (Verwalter) und ebenfalls als Copiſt genannt. Sein jährlicher Gehalt betrug anfangs nur 100 Fl., aber ſie dünkten ihm verlockend genug, die Jungfrau Maria Clara Muth als Gattin heimzuführen. Stets kränklich, mußte er endlich die Subcantor-Stelle im Jahre 1753 aufgeben und ſtarb bald darauf, am 4. April 1754, im 51. Lebensjahre. Er hatte in Noth begonnen und endete in Noth; ſeine Witwe und der zehnjährige Sohn Johann Georg ſtanden am Sarge und wußten nicht, womit ſie die Leichenunkoſten beſtreiten ſollten — es fehlte an Allem.

Ein kaum erfreulicheres Bild, was die ärmlichen Verhältniſſe betrifft, bietet Haydn's zweitgenannter Lehrer Ignaz Finſterbuſch — „ein eleganter Tenoriſt", wie ihn Grieſinger nach Haydn's Ausſage nennt. Und dieſes Prädicat bezeichnet treffend, wie er in ſeinem Aeußern und ſeinen nobeln Paſſionen dem Meiſter in Erinnerung geblieben iſt. Finſterbuſch trat im Jahre 1724 als unbeſoldeter Tenoriſt in die Hofkapelle und wurde im Mai 1730 mit 300 Fl. Gehalt angeſtellt. Obwohl ihm nach elf Jahren 100 Fl. zugelegt wurden, hatte er noch immer den geringſten Gehalt neben den gleichzeitig angeſtellten Tenoriſten, von denen Gaetano Borghi jährlich 1800 Fl. bezog. Bei St. Stephan ſcheint Finſterbuſch nur als Lehrer fungirt zu haben. Fux ſagt, daß er beim Eintritt in die Hofkapelle eine ziemlich ſchwache Stimme und Bruſt gehabt habe, „obwohlen ſonſt die arth zu ſingen bey ihm gut iſt". Trotz ſeiner Schwächlichkeit heirathete er frühzeitig und fand bei raſch ſich vermehrender Familie ſein Auskommen nicht. Nach dem Tode ſeiner erſten Frau im November 1740 führte er ſchon

---

Franz Xaver Gegenbauer, der 1771 als Sängerknabe in die Cantorei von St. Stephan aufgenommen wurde.

10 F. Bindel ſtarb als Regens-Chori der Pfarrkirche St. Leopold in der Leopoldſtadt am 12. Oct. 1745, alt 58 Jahre.

nach drei Monaten Maria Susanna, die Tochter des Violoncelliſten der Hofkapelle, Johann Crammer, als zweite Frau heim. Er ſtarb am 29. April 1753 als kaiſ. Hof- und Kammermuſikus im 49. Lebensjahre. Die Kaiſerin unterſtützte ſeine Witwe, die er faſt mittellos hinterließ, durch Vergütung der Kranken- und Leichen-Unkoſten und ſetzte ihr nebſt dem eine Penſion von 100 Fl. aus. Den einzigen Sohn übernahm ein Kloſter in Ungarn. Unter den Kreiſen, in denen Finſterbuſch unterrichtete, wird auch das noch jetzt bekannte Haus Managetta genannt. Was die obige Bezeichnung „elegant" beſagen will, verräth uns das Inventar ſeines Nachlaſſes: „Röcke und Weſten mit maſſiv ſilbernen Knöpfen, Jagdanzüge, Stutzen, Hirſchfänger, Flinten, Terzerole, türkiſche Piſtolen, Weidmannstaſchen und alles Nöthige zum Wachtelfang; ferner eine Sammlung Gemälde, beſtehend aus Landſchaften, Blumenſtücken, vielen Porträts, darunter Kaiſer Joſeph I. und Prinz Eugen — alſo Jagdfreund und Kunſtliebhaber und wohl auch ſelbſt ausübender Maler. —

Wie wir früher ſchon erfuhren, wurde im Kapellhauſe kein Unterricht in der Compoſitionslehre ertheilt. Grieſinger ſagt (S. 10), daß ſich Haydn erinnerte, in der theoretiſchen Muſik nur zwei Lectionen von dem „braven" Reutter erhalten zu haben. Dies (S. 22) geht der Frage vorſichtig aus dem Wege, muß aber doch die vernachläſſigten Studien eingeſtehen und läßt Reutter dabei ſo glimpflich wie möglich durchſchlüpfen. „Sobald Joſeph (ſagt Dies) in ſeinem neu angetretenen Stande ſo viel Unterricht empfangen hatte, als nöthig war, die Pflichten eines Chorknaben zu erfüllen, erfolgte im Unterricht ein großer Stillſtand, woran vielleicht die zu ſehr überhäuften Geſchäfte des Kapellmeiſters Schuld waren." Beide Gewährsmänner aber, Dies und Grieſinger, ſtimmen darin überein, daß es den Knaben gar bald mächtig antrieb, ſelbſt zu ſchaffen. Auf jedem Blatt Papier, deſſen er habhaft werden konnte, wurden mühſam fünflinige Netze gezogen und Notenköpfe neben- und übereinander aufgeſtapelt, denn Haydn glaubte damals, „es ſei ſchon recht, wenn nur das Papier hübſch voll ſei". So ertappte ihn Reutter einmal auch bei einem, ſich mit zwölf und mehr Stimmen brüſtenden Salve regina, lachte herzlich über die Figuren, die keine Kehle und kein Inſtrument hätte ausführen können, wie auch über die Einfalt des Knaben, ſo viele Stimmen be

wältigen zu wollen, ehe er noch im Stande sei, auch nur mit Zweien fertig werden zu können. „O du dummes Büberl" (schalt er ihn aus), „sind dir denn zwei Stimmen nicht genug?" Statt ihm aber diese zwei Stimmen führen zu lehren, gab er ihm den müheloſern Rath, die Vespern und Motetten, die in der Kirche aufgeführt wurden, zu variiren, welche Arbeiten dann der vielbeschäftigte Mann gelegentlich mag durchgesehen haben. „Das Talent lag freilich in mir" (sagte Haydn): „dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts." [11] Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß die Entstehung von Haydn's erster Messe, F-dur, obwohl sogar, genauer bezeichnet, das Jahr 1742 angegeben wird, schon in diese Zeit fallen sollte; vielmehr wird dieselbe naturgemäßer in die 50er Jahre zu setzen sein. —

Einer Mitwirkung Haydn's bei etwaigen theatralischen Vorstellungen im Kapellhause wird nirgends Erwähnung gethan. Daß zwei seiner Mitschüler, Typer und Wittmann, zu einer ähnlichen außer Haus stattgefundenen Gelegenheit beigezogen wurden, haben wir früher bestätigt gesehen. Diesen Beiden können wir als Mitschüler Haydn's noch einen Dritten, den nachmaligen Altisten Vincenz Kneer anreihen. Er war nach Dlabacz's [12] Angabe im Jahre 1738 zu Klosterneuburg geboren, kam zuerst in die Singschule des Franz Witzig, Musikers im dortigen Stift der regulirten Chorherren und wurde (etwa im Jahre 1746) von Reutter als Sängerknabe aufgenommen. Neben Joseph und Michael Haydn sang er in der Charwoche vor Maria Theresia und ihrem Gemahl Franz I. die Lamentationen. Er wurde später ein vortrefflicher Baß-Sänger im Orden der barmherzigen Brüder und starb im Jahre 1808. (Privat-Mittheilungen bezeichnen auch einen Ignaz Gegenbauer, in den 60er Jahren Schullehrer in Tulln in Nieder-Oesterreich, als Mitschüler Haydn's. Es kann dieser jedoch kein Sohn des vorgenannten Gegenbauer gewesen sein, da dessen hinterlassener einziger Sohn, Johann Georg, beim Tode des Vaters, wie erwähnt, erst 10 Jahre zählte.) —

Die Masse Musik, die Haydn beim täglichen Kirchendienste

---

11 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 10.

12 Hist. Künstler-Lexicon für Böhmen. Prag 1815 II. S. 77.

im Verlauf eines Decenniums in sich aufnahm, konnte nicht spurlos an einem obendrein so empfänglichen Gemüthe vorübergehen. Seine Domäne wurde allerdings vorzugsweise Symphonie und Quartett, in denen er seinen eigenen Weg ging, wogegen er in der größeren ersten Hälfte seiner Gesangswerke und selbst in seinen späteren besten Kirchenwerken sich nie ganz frei zu machen wußte von traditionellen Ueberlieferungen und nothgedrungenen Concessionen an den herrschenden Geschmack. Nichtsdestoweniger haben die meisten dieser Werke, einen Theil der kleineren so gut wie verschollenen ersten Kirchenstücke ausgenommen, ihre Lebenskraft bis auf den heutigen Tag bewährt und verdanken diese besonders ihrer klaren, abgerundeten Anlage, der sangbaren und wirkungsvollen Behandlung der Singstimmen und dem ungesuchten, frischen und kernigen Zuge, der sie durchströmt. Bemerkenswerth sind besonders so manche Chornummern, in denen der Einfluß der ernsten, gediegenen Werke eines Palotta, Tuma, Fux und Caldara (aus seiner früheren Zeit) unverkennbar hervortritt, nur daß sie der Meister gleichsam verjüngt wiederzugeben wußte.

Den Einladungen zu bürgerlichen Festlichkeiten, wobei die Sängerknaben passende Gesänge vortrugen, von den Festgebern bewirthet wurden und mitunter sogar Tafeldienste versahen, kamen die im Kapellhause knapp gehaltenen Schüler mit Leidenschaft entgegen. Auch Haydn, nachdem er einmal die Vortheile dieser Ausflüge kennen gelernt hatte, gewann eine erstaunliche Zuneigung zu ihnen und verdoppelte seinen Fleiß, als geschickter Sänger möglichst bekannt zu werden. Denn mit dem Wachsthum seiner kleinen Figur hielt auch sein Hunger gleichen Schritt, und um diesen zu stillen, stopfte er sich (wie er noch als Greis den Gebrüdern Prinster, seinen braven Waldhornisten, gestand) gar oft beim Aufwarten die Taschen voll Nudeln und ähnlichen Leckerbissen.

An Fleiß und Strebsamkeit von Haus aus gewöhnt, kam unserm Sängerknaben kein Opfer zu schwer an, wenn es galt in seinen Musikstudien Fortschritte zu machen. Obwohl bei Schelmstücken nicht der Letzte, verließ er doch seine Kameraden, die sich auf dem Friedhofe herumtummelten, um seine Aufgabe zu vollenden; oder er schlich sich in den Dom, sobald er die Orgel vernahm, deren Behandlung er nach Jahren, wie es

scheint, ohne jede weitere Anleitung selbst erlernte. Und wie er durch hübsche Stimme und guten Vortrag schon in seinem Geburtsorte und dann in Hainburg die Aufmerksamkeit auf sich zog, so fand er auch hier bei Hoch und Niedrig immer mehr Beifall. Einiges aus dieser Zeit erfahren wir von ihm selbst, müssen aber dazu in seinem Lebensgange weit vorgreifen. Die Esterházy'sche Kapelle war im Jahre 1808, ein Jahr vor Haydn's Tode, nach Wien gekommen, um bei einer Kirchenfeierlichkeit mitzuwirken. Bei dieser Gelegenheit machte sie, von Concertmeister Hummel und Anton Polzelli, Haydn's Lieblingsschüler, geführt, dem 76jährigen Greis in kleinen Abtheilungen ihre Aufwartung, wobei Haydn nicht unterließ, die fürstlichen Sängerknaben zu Fleiß und Frömmigkeit aufzumuntern. „Ich war auch 'mal so ein Sängerknab'" (redete er sie an), „der Reutter hat mich von Hainburg nach Wien mitgenommen zu St. Stephan. Ich war fleißig. Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Clavierl unterm Arm und ging damit auf den Boden, um ungestörter mich auf selbem üben zu können. Wenn ich Solo sang, bekam ich immer vom Bäcken dort neben der Stephanskirche ein Kipfel [13] zum Geschenk. Seid nur recht brav und fleißig und vergeßt nie auf Gott."

Noch nicht lange eingetreten ins Kapellhaus, hatte Haydn die Function beim Leichenbegängnisse des kais. Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux mitzubegehen. Fux war am 13. Febr. 1741 im 81. Lebensjahre verschieden und wurde zu St. Stephan in einer Gruft bei seiner ihm zehn Jahre vorausgegangenen Gattin beigesetzt. Haydn betrachtete dessen Würde wohl als die Höchste im Staat. Die Wiege dieses Hofkapellmeisters war eine Bauernhütte gewesen, und nun sang ebenfalls ein Bauernjunge am Sarge dieses Mannes das **Libera**, ihn vielleicht beneidend um die im Leben eingenommene hohe Rangstufe und nicht ahnend, daß er selber bahnbrechend einst zu weitstrahlendem, unvergänglichem Ruhme gelangen sollte. Für Haydn aber war dieser Todesfall insofern von Bedeutung, als die daraus folgende Erweiterung der Amtsbefugnisse Reutter's auch rückwirkend auf die häufige Verwendung Haydn's bei der Hofkapelle wurde. —

13 Bäcken — Provincialismus für Bäcker; Kipfel — ein Mundgebäck.

Dieser Trauerceremonie folgte in wenig Wochen ein von Stadt und Land mitempfundenes frohes Ereigniß, das dem Knaben zum erstenmale den Anblick einer festlich beleuchteten Stadt bot. Es war dies am 13. März 1741, an welchem Tage in den Straßen Wiens eine freudig erregte Volksmenge wogte und die Burg ringsum von Jubelruf ertönte, denn die Monarchin hatte nach dem rasch sich folgenden Verlust zweier Töchter den ersten Sohn und Thronerben, den nachmaligen Kaiser Joseph II., geboren. In noch größerem Maßstabe wiederholte sich die Beleuchtung am 23. und 24. April, als die in jugendlicher Anmuth prangende Herrscherin zum erstenmale nach ihrer Entbindung und nach feierlicher Vorsegnung durch den päbstlichen Nuntius Paolucci, begleitet von den Erzherzoginnen Maria Anna und Maria Magdalena, im offenen Wagen ausfuhr, um unter den herzlichsten Vivatrufen ihres Volkes die ihr zu Ehren errichtete Triumphpforte am Hof und die glänzende Beleuchtung der öffentlichen und Privatgebäude in Augenschein zu nehmen. Auch die Geburt des zweiten Erzherzogs, Karl Joseph (1. Febr. 1745) wurde am 14. März in ähnlicher Weise gefeiert und eine noch größere Festlichkeit fand statt am 28. Oct. desselben Jahres bei der Rückkunft der Majestäten von Frankfurt a./M., wo Franz von Lothringen, Gemahl und Mitregent Maria Theresia's, am 13. Sept. als deutscher Kaiser gekrönt worden war. Auf 32 Schiffen war der Hof sammt Gefolge auf der Donau herabgelangt und hielt in Wien, die verschiedenen in den Hauptstraßen errichteten Triumphbögen passirend, seinen Einzug. Bei der allgemeinen Stadt-Illumination zeichnete sich diesmal namentlich das Rathhaus aus durch viele Hunderte farbiger Lampions und eine Reihe großer Transparent-Pyramiden. Diese Feste wurden natürlich auch im Dome durch Hochamt und Te Deum verherrlicht. In Haydn aber legten solche Scenen gleichsam den ersten Keim zu jener, von ihm bis zum letzten Athemzug bewahrten unverbrüchlichen Anhänglichkeit an das Kaiserhaus, der er ja in dem tief empfundenen Kaiserliede so beredten Ausdruck zu geben wußte.

Die in die 40er Jahre fallende Neugestaltung des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn bei Wien gab Veranlassung zu einer ergötzlichen Begebenheit in Haydn's Sängerzeit, denn es wurde ihm hier von Seite seiner Kaiserin eine Auszeichnung zu

Theil, die ihm unvergeßlich blieb und für die er noch nach Jahren als Kapellmeiſter und bereits berühmter Mann bei der hohen Frau ſich zu bedanken nicht unterließ. Aus den Trümmern eines durch die Türken im Jahre 1683 zerſtörten Jagdſchloſſes hatte Kaiſer Leopold I. für ſeinen Sohn und Nachfolger Joſeph I. einen Landſitz erbauen laſſen, der aber erſt unter Maria Thereſia ſeine jetzige Geſtalt erhielt. Die Ausführung dieſes neuen Schloßbaues geſchah eben jetzt nach dem Plane des kaiſerlichen Hofarchitekten Freiherrn von Pacaſſi. Das Wiener Diarium ſpricht auch ſchon im Januar 1743 von der Auszierung des Schloſſes und gleichzeitigen Anlegung der großen Allee von hier nach dem früher von Kaiſer Karl VI. bevorzugten Laxenburg. Schönbrunn[14] wurde nun der Lieblingsaufenthalt der jugendlichen, kaum zur Regierung gelangten Maria Thereſia, wo ſie häufig, von allen Seiten bedrängt, in der nahe dabei gelegenen Marianiſchen Gnadenkirche zu Hietzing für das Wohl ihres Reiches betete und Troſt und Stärkung im Gebete ſuchte.

In den Pfingſtfeiertagen des Jahres 1745 war der kaiſerliche Hof wieder in Schönbrunn und wurde die Muſik beim Gottesdienſt durch Mitglieder der Hofkapelle und des Chores bei St. Stephan ausgeführt. Die Sängerknaben, ihrer Amtspflicht enthoben, nutzten die Gelegenheit, ſich freier bewegen zu können, weidlich aus, durchſtreiften den jungen Park und kletterten auf den noch aufgeſtellten Baugerüſten jubelnd und lärmend von Stock zu Stock. Einer aber unter ihnen trieb es am ärgſten: Allen voran, eiferte er ſeine Kameraden durch ſein Beiſpiel immer wieder von Neuem an. Wiederholt, aber immer vergebens, hatte die Kaiſerin, von ihren Fenſtern aus das waghalſige Treiben bemerkend, Befehl gegeben, den Jungen das Herumklettern zu unterſagen. Endlich wurde ihr die Sache zu arg; als die Wildfänge ſich abermals blicken ließen und gerade im beſten Zug waren, wurde Hofkapellmeiſter Reutter herbei befohlen und die Kaiſerin bezeichnete ihm voll Eifer namentlich

14 Beſchreibung des kaiſ. Luſtſchloſſes Schönbrunn. Wien 1805. Metaſtaſio, der gern daſelbſt verweilte, beſang es in der Ode „La delicioza imperial Residenza di Schonbrunn". Vienna 4to Pubblicata colle Stampe del Ghelen nel 1776. Siehe auch Opere del Sig. Abate Pietro Metastasio. Nizza 1783. Tomo X. p. 376 seq.

einen blonden Dickkopf als den eigentlichen Rädelsführer. „Das ist der Sepperl"! rief der Kapellmeister, dem Buben mit dem Finger drohend. „„Nun, so laß Er ihm einen recenten Schilling aufmessen""", befahl die Kaiserin, und Reutter sorgte dafür, daß diese allergnädigste Auszeichnung gewissenhaft befolgt wurde.

Nichtsdestoweniger war Reutter mit Sepperl's Leistungen im Singen so zufrieden, daß er dem Vater, der sich bei ihm nach der Aufführung seines Sohnes erkundigte, geradezu erklärte: wenn er auch zwölf Söhne hätte, wolle er doch für Alle sorgen. Dieser Ausspruch und wohl auch die Anregung theilnehmender Freunde mögen den Vater bestimmt haben, auch seinen zweitältesten Sohn, Johann Michael, für den Musikerstand zu bestimmen. Angenommen, daß er ebenfalls nach üblichem Brauch das achte Lebensjahr erreicht haben mußte, wird es etwa im Herbst 1745 gewesen sein, daß Joseph die Freude erlebte, seinen Bruder Michael, den er überhaupt noch gar nicht persönlich kannte, als Sängerknaben im Kapellhause aufgenommen zu sehen. Er hatte nun Jemand, mit dem er von der Heimath, von Vater und Mutter reden konnte, und, was ihm besondere Genugthuung gewährte, der Bruder wurde ihm bald in einzelnen Lehrgegenständen zur Nachhülfe anvertraut. Ohne die nöthigen Vorkenntnisse konnte Michael ins Kapellhaus nicht eingetreten sein, doch fehlen darüber positive Anhaltspunkte. Nicht einmal die mit vieler Wärme von Michael's Verehrern geschriebene Broschüre [15], welcher nachfolgend zum Theil das Nöthige entnommen ist, giebt genügenden Aufschluß. Das Einzige und nicht Unwahrscheinliche, was sich über Michael's musikalische Vorbereitung vermuthen läßt, wurde S. 24, in der Anmerkung No. 6, mitgetheilt.

Michael mußte Reutter um so willkommner gewesen sein,

---

15 Biogr. Skizze von Michael Haydn (von Schinn und Otter). Salzburg 1808. Dies (S. 24) läßt auch den Bruder Johann ins Kapellhaus wandern und von Joseph unterrichten. Das ist ein Irrthum. Johann wurde erst im Jahre 1743 geboren, hätte also erst in einer Zeit eintreten können, in welcher Joseph längst schon das Kapellhaus verlassen hatte. Thatsächlich aber kam Johann, soweit die Nachrichten lauten, erst ums Jahr 1800 vorübergehend nach Wien. Griesinger erwähnt der Aufnahme Michael's gar nicht. Andere lassen Michael ins Jesuiten-Seminarium eintreten.

als er eine wohlklingende, drei Octaven (von f bis zum dreigeſtrichenen f) umfaſſende Sopranſtimme beſaß und der ältere Bruder ohnedies ſich den Jahren näherte, in denen er der Zeit durch mutiren ſeinen Tribut zahlen mußte. Auch Michael hatte Reutter's heftiges Temperament oft zu fühlen und er erinnerte ſich der empfangenen Züchtigungen noch ſehr wohl, als er zu Ende der 90er Jahre Wien beſuchte. Scherzend ſagte er zu den ihn begleitenden Freunden, indem er im Vorübergehen auf das Kapellhaus deutete: „In dem lieben Hauſe habe ich manches Jahr hindurch wöchentlich einen Schilling bekommen.“ Den Salzburger Nachrichten zufolge (die dabei aber wohl der Zeit etwas vorauseilen) ſuchte ſich Michael frühzeitig eine weit vielſeitigere Bildung anzueignen, als ſein älterer Bruder; er wurde der lateiniſchen und italieniſchen Sprache vollkommen inne, war in der klaſſiſchen und vaterländiſchen Literatur zu Hauſe, ſtudirte eifrig Geſchichte und las mit Vorliebe Reiſebeſchreibungen. Einen gewiſſen Hang zur Bequemlichkeit, von dem noch Mozart zu erzählen wußte, erſetzte er ſpäter durch verdoppelten Fleiß. Compoſition betrieb er ſchon im Kapellhauſe eifrig, obwohl auch er darin ſich ſelbſt überlaſſen war. Aber auch anregend auf die Mitſchüler wußte Michael zu wirken, indem er, nach Originalität trachtend, unter ihnen ein eigenes Kunſtgericht einſetzte, durch welches jedes Plagiat entdeckt und verdammt werden ſollte. Auf der Orgel konnte er bald den Organiſten bei St. Stephan ſubſtituiren, wofür er allemal einen Groſchen Entgeld erhielt, bald aber, im Gefühl ſeiner zunehmenden Fähigkeit, voll Stolz erklärte, fortan ſich nur für ſieben Kreuzer dieſer Mühewaltung zu unterziehen, welche Summe ihm dann auch willig zugeſtanden wurde.

Als ausübender Sängerknabe wird Michael ausdrücklich erwähnt beim Leopoldsfeſte, das, wie alljährlich, auch im Jahre 1748 in dem an der Donau, nahe bei Wien gelegenen regulirten Chorherrnſtift Kloſterneuburg gefeiert wurde und wohin ſich, ihrer Gewohnheit gemäß, die Kaiſerin von Schönbrunn aus Donnerſtag den 14. November hinbegab, begleitet von ihrem hohen Gemahl Franz I., Herzog Karl und Prinzeſſin Charlotte von Lothringen und dem benöthigten Hofſtaate. Sie hörte an dieſem Tage die Vor-Vesper, nahm im landesfürſtlichen Stiftsgebäude das Abendeſſen und übernachtete daſelbſt in den

prachtvoll hergerichteten Kaiſerzimmern. Am funfzehnten, dem eigentlichen Feſttage des Schutzpatrons von Nieder-Oeſterreich, verrichtete Maria Thereſia ihre Andacht beim Grabe des heil. Leopold, wohnte dem feierlichen Hochamte bei, ſpeiſte Mittags im Stiftsgebäude an öffentlicher Tafel unter einem Baldachin unter Aufwartung des Prälaten und aller Stiftsgeiſtlichen und des hohen Adels, beſuchte Nachmittags die Schatzkammer, die Kunſt- und Naturalien-Sammlungen, die reiche Bibliothek und Bildergalerie und fuhr nach beigewohnter Vesper wieder nach Schönbrunn zurück. Die Kirchenmuſik wurde bei dieſer Gelegenheit durch die kaiſerliche Hofkapelle unter Reutter's Direction beſorgt, und die Kaiſerin, die gleich ihren Vorfahren ſelbſt muſikaliſch gebildet war und namentlich im Geſange ſo Vorzügliches leiſtete, daß ſie einſt den berühmten Sänger Seneſino durch ihren ſeelenvollen Vortrag zu Thränen gerührt hatte, widmete der muſikaliſchen Aufführung diesmal beſondere Aufmerkſamkeit. Namentlich feſſelte ſie das ſchön ausgeführte Solo eines Sängerknaben um ſo mehr, als es ihr in letzter Zeit nicht unbemerkt geblieben war, daß es mit der von ihr oft gerühmten Stimme des bisherigen Soliſten, unſers Joſeph, bereits abwärts ging, denn er begann zu mutiren und zwar ſo auffallend, daß Reutter von der Kaiſerin den ſcherzhaften Vorwurf hören mußte, der Geſang des jungen Haydn ſei eher ein Krähen zu nennen. Reutter hatte den Wink verſtanden und ließ die Soliſtenſtelle durch den jüngern Bruder Michael einnehmen, der nun ein Salve Regina mit ſolchem Zauber ſang, daß er vor beiden Majeſtäten erſcheinen mußte, die ihn belobten, ſich nach ſeiner Herkunft erkundigten und ihm vierundzwanzig Ducaten einhändigen ließen. Von Reutter befragt, was er mit ſo vielem Gelde anfangen wolle, antwortete der Knabe ohne langes Beſinnen: „Unſerm Vater, dem vor kurzem ein Thier gefallen, will ich die Hälfte ſchicken; die andere Hälfte aber bitte ich Sie, mir aufzubewahren, bis ſich auch *meine* Stimme bricht.“ Reutter nahm das Geld, vergaß aber, es je wieder zurückzugeben. [16]

---

16 Vergl. Dies, S. 27. Die biogr. Skizze von Michael Haydn ſagt (S. 6) dagegen nur, daß Michael aus den Händen des kaiſ. Paares 24 Ducaten erhielt, mit der Aufforderung, ſich ſogleich eine Gnade auszubitten,

Joſeph ſah ſich alſo durch ſeinen jüngern Bruder zurückgeſetzt. Die Beſorgniß, daß ihm ſeine Stimme, die bereits wie auf einer Kante in Doppeltönen hin und her wankte, bald gänzlich den Dienſt verſagen werde, mußte ihn mit Angſt und Trauer erfüllen. In dieſer Trübſal ſoll ihm von Reutter bedeutet worden ſein, daß es ja ein Mittel gäbe, ſeine Stimme nicht nur wieder herzuſtellen, ſondern ihren Werth an Umfang, Biegſamkeit und Wohllaut ſogar zu erhöhen. Reutter durfte ja nur auf die Hofkapelle hinweiſen, die im Augenblick noch nahezu ein Dutzend Caſtraten (Sopraniſten und Contraltiſten) zählte. Mochte nun der Vater durch Joſeph ſelbſt oder durch Reutter darüber verſtändigt und um ſeine Anſicht und etwaige Einwilligung befragt worden ſein, oder kam ihm von anderer Seite die Sache als eine etwa ſchon geſchehene zu Gehör — genug: er machte ſich ſchleunigſt auf den Weg nach Wien und betrat das Zimmer des Sohnes, in größter Beſorgniß, etwa ſchon zu ſpät zu kommen, mit der naiven Frage herauspolternd: „Sepperl! thut dir was weh? Kannſt du noch gehen?“ Hocherfreut, noch zu rechter Zeit das Meſſer von ihm abgewendet zu haben, proteſtirte er gegen jedes weitere Anſinnen dieſer Art, worin ihm auch ein zufällig anweſender Caſtrat vollkommen beiſtimmte. Ohne dieſe kräftige Einſprache des Vaters wären wir demnach nahe daran geweſen, die zweifelhafte Bereicherung um einen weitern primo uomo oder Musico (wie ihn die italieniſche Umgangsſprache in zarter Weiſe bezeichnet) mit dem Verluſte eines Begründers unſerer neueren Inſtrumentalmuſik theuer genug erkauft zu haben.[17] —

---

worauf Michael blos um die Erlaubniß bat, die Hälfte ſeinem armen, guten Vater ſchicken zu dürfen.

17 Die Wahrheit dieſer Anekdote wird ebenſo oft verneint wie beglaubigt. Carpani (p. 280) hält ſie für unwahrſcheinlich. Le Breton und Framery ſtützen ſich auf Pleyel's Ausſage. Die Allg. Muſ. Ztg. (1811, S. 149) widerlegt Le Breton und beſtreitet gleich Carpani die Möglichkeit der dabei nothwendigen Operation auf deutſchem Boden und in Wien, gleichſam unter den Augen einer ſittlich ſtrengen Regentin (was allerdings nicht ausſchlöſſe, daß man ja Haydn hätte ganz einfach nach Italien ſchicken können). Grieſinger wiederum (S. 11) erzählt den Vorfall, führt den Vater ſogar ſelbſtredend ein und ſagt zum Schluſſe: „Die Wahrheit dieſer Anekdote wurde mir durch Perſonen verbürgt, denen ſie Haydn öfters erzählt hatte.“ Daß ſich

Das am 22. des Weinmonats 1749 abgehaltene Prieſter-Jubiläum des Cardinal-Erzbiſchofs Kollonicz [18] mag wohl das letzte Feſt geweſen ſein, dem der nun im Jünglingsalter ſtehende Haydn als ausübender Sänger beigewohnt haben dürfte. Es iſt nicht unwichtig, ſich die Eindrücke, welche die andächtige Gemeinde bei Gelegenheit großer kirchlicher Feſte empfängt, zu vergegenwärtigen, dieſe reiche, die Sinne wahrhaft berauſchende Entfaltung des vollen Glanzes der kirchlichen Macht, zu deren Verherrlichung Haydn ſelbſt faſt ein halbes Jahrhundert ſpäter durch ſeine großen Meſſen ſo weſentlich beitrug. Haben wir früher nur ſummariſch von ähnlichen Feſten Notiz genommen, folgen wir für diesmal, wo wir zugleich vom Dome Abſchied nehmen, etwas eingehender den einzelnen Momenten der ſeltenen Feier einer Secundiz. [19]

Die mächtigen Klänge der großen Domglocke, die den Morgen am 22. October begrüßten, ermahnten alle zum Feſte befohlenen Ordensgeiſtliche und Pfarrer, ſich in der erzbiſchöflichen Reſidenz einzufinden, wohin ſich auch die höheren geiſtlichen Würdenträger und der Stadt-Magiſtrat begaben. Die hier Verſammelten zogen hierauf um 9 Uhr in Proceſſion unter dem

---

Haydn, wie ebenfalls behauptet wird, bei guter Laune einen Scherz erlaubt habe, iſt undenkbar. Was Pleyel betrifft, vergeſſe man nicht, daß er längere Zeit mit Haydn unter einem Dache wohnte und in der Wärme des täglichen Umganges Manches aus des Meiſters Mund vernahm, was dieſem eben nur in unabſichtlicher Weiſe Aug' gegen Auge entſchlüpfte.

18 Sigismund Graf von Kollonicz wurde 1699 zum Prieſter geweiht und hielt in Wien ſein erſtes Meßopfer bei den Karmelitern zu St. Joſeph. Der Reihe nach Domherr zu Gran, Titular-Biſchof zu Skutari, wirklicher Biſchof zu Waizen, wurde er 1716 von Kaiſer Karl VI. als Biſchof nach Wien berufen, wo er im folgenden Jahre am 13. Mai den Taufact bei der nachmaligen Kaiſerin Maria Thereſia verrichtete. Im Jahre 1723 begrüßte Wien in ihm den erſten Erzbiſchof, und 1727 ernannte ihn Pabſt Benedikt XIII. zum Cardinal. Er ſtarb, der letzte aus ſeiner Familie, am 12. April 1751 im 75. Lebensjahre „reich für die Armen und arm für ſich, wiewohl er reich war". Sein Leichnam ruht im Dome, wo ihm ein prächtiges Grabmal in Alabaſter und Marmor, Bruſtbild vom Bildhauer Raphael Donner, in der großen Fraukapelle errichtet wurde. (Siehe Beſchreibung der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan in Wien. 1779. (von Ogeſſer.) S. 246.

19 Die ausführliche Beſchreibung giebt das Wiener Diarium 1749, Nr. 86 und 87.

Glockengeläute sämmtlicher Kirchen Wiens in folgender Ordnung in den Dom: Die Bewohner des Armenhauses und einige Bruderschaften; die Geistlichkeit der Stadt- und Vorstadt-Pfarreien nach ihrer Rangordnung; die Dienerschaft und die Hausbeamten Sr. hochfürstlichen Eminenz; die Consistorialräthe; zwei Chöre Trompeter und Pauker; dem Pfarr-Kreuze folgend: die sämmtlichen Mitglieder des unter dem Ehrengreis erbauten großen Cur- und Chorhauses (die Cur-Kapläne, Beneficiaten und Curaten unter ihrem Chormeister, Consistorialrath Dr. Joh. Baptist Dembser); dem erzbischöflichen Kreuze folgend: das Metropolitan-Capitel (12 theologische Doctoren und infulirte Prälaten) mit der Cappa magna angekleidet; die als Assistentes honorarii fungirenden Ordens-Prälaten von Klein-Mariazell, St. Dorothee, Klosterneuburg, Heiligenkreuz, Göttweig und Melk; sieben Bischöfe: Graf Esterházy (von Neutra), Graf Salm (von Tourna), Baron Klobusizky (von Agram), Graf Halleweil (von Neustadt), Graf Zichij (von Raab), Graf Engel (von Belgrad), Franc. Ant. Marxer (von Chrysopolis); der Erzbischof von Colosca Graf Csacky, und der Erzbischof und Bischof von Waizen Graf Althann, Beide mit Mantelet, Rochet und Mozzet angethan; der Cardinal-Erzbischof selbst in vollem Ornate; der Bürgermeister von Wien, Andreas Ludwig Leutgeb; Stadtrichter Jos. Koffler; der gesammte Stadtrath und das k. k. Stadt- und Landgericht. — In der oberen Sacristei angelangt, wurden die Erzbischöfe, Bischöfe und Prälaten mit den Pluvialen angekleidet und mit der Inful bedeckt und begaben sich sodann, sämmtlich versehen mit am Arme getragenen, reich geschmückten Kränzen (der Cardinal mit einem von der Kaiserin verehrten Kranz aus purem Golde) zum Kirchenthor beim Prim-Glöckchen und empfingen daselbst mit dem üblichen Asperges und darauffolgendem Veni sancte Spiritus beide Majestäten, den 8jährigen Erzherzog Joseph, Erzherzogin Maria Anna (Schwester der Kaiserin) und Prinzessin Charlotte (Schwester des Kaisers Franz). Der Hochaltar funkelte in hundertfältigem Kerzenglanze und den ganzen Dom erhellte das Lichtmeer zahlreicher krystallener Kronleuchter, und alle Altäre prankten im Schmucke auserlesener Blumen und Sträucher. Beim Hochamte assistirte die sämmtliche genannte hohe Geistlichkeit nach ihrer Rangordnung und jeder Bischof und Prälat hatte seinen besonderen Geistlichen zur Bedienung.

Der Kelch, dessen sich der Cardinal bediente, war mit einem aus purem Silber getriebenen Kranze geschmückt, ein Geschenk der Königin von Portugal. Nach vollendetem Hochamte, dessen musikalischen Theil die Hofkapelle besorgte, intonirte Se. Eminenz das Te Deum und verfügte sich sodann mit der hohen Geistlichkeit in das kaiserliche Oratorium, daselbst den allerhöchsten Herrschaften den Segen ertheilend, worauf dann der junge Erzherzog in die kaiserliche Burg zurückkehrte. Nachdem der Cardinal-Erzbischof in der unteren Sacristei die Pontificalien abgelegt hatte, empfing er die Majestäten und deren hohes Gefolge beim Ausgang des Oratoriums und ging mit ihnen zu Fuß in die erzbischöfliche Residenz, wo sie nun seine Gäste waren. An der Tafel saßen ferner noch die Minister und einige Hof- und bürgerliche Damen, im Ganzen 41 Personen. Noch vor der Tafel überbrachte der Obristkämmerer Graf Khevenhüller im Namen beider Majestäten dem Jubilar ein mit Smaragden und Brillanten besetztes Pontifical-Kreuz und einen gleich kostbaren Ring. Die Tafel (versichert das gewissenhafte Wiener Diarium) war ungemein prächtig, absonderlich aber das Desert. Nach etwa vierstündigem Aufenthalte kehrte der kaiserliche Hof nach dem Lustschlosse Schönbrunn zurück. Am folgenden Tage gab der Cardinal noch den versammelten Bischöfen, Prälaten, dem Domcapitel und einigen Cavalieren eine glänzende Tafel. —

Haydn's Tage im Kapellhause waren gezählt. Die absprechende Aeußerung seiner Kaiserin hatte ihm gewissermaßen den Gnadenstoß gegeben. Er stand nun im achtzehnten Lebensjahre; mit seiner gebrochenen Stimme war er ganz unfähig, als Chorsänger weiter zu dienen; ihn etwa als Violinspieler zu verwenden, scheint Niemandem, auch Reutter nicht, eingefallen zu sein. Jedenfalls konnte dieser sein Gewissen damit beschwichtigen, daß er ja, trotz der dem Vater gegebenen Versprechungen, seiner Instruction nach eigentlich nicht verpflichtet war, zu Haydn's weiterem Fortkommen behülflich zu sein. Der arme Mensch wurde ihm nachgerade lästig und er wartete nur eine passende Gelegenheit ab, seiner ohne Umschweife los zu werden. Diese Gelegenheit bot sich unerwartet schnell und Haydn selbst

gab die nächste Veranlassung dazu. Obwohl längst über die Kinderjahre hinaus, aber voll lebhaften Temperaments, erging er sich noch immer gerne in Neckereien und muthwilligen Streichen. Da spielte ihm sein böser Dämon zu rechter Zeit das Werkzeug in die Hand, seinem Schicksale eine entscheidende Wendung zu geben. Eine neue Scheere hatte den Hausrath der Schule vermehrt und ihre Tauglichkeit mußte natürlich an allen nächstliegenden Gegenständen erprobt werden; auch der Zopf eines im Schulzimmer in der Vorderbank sitzenden Mitschülers schien Haydn ein passendes Object. Der Zopf fiel und der Thäter wurde bei Reutter verklagt und dieser verurtheilte ihn augenblicklich zu Stockschlägen auf die flache Hand Vergebens flehte Haydn um Nachsicht und Abänderung dieser entehrenden Strafe; aufs äußerste getrieben, erklärte er endlich schamerfüllt, lieber gleich aus dem Kapellhause austreten zu wollen. „Da hilft nichts" (herrschte der rauhe Vorgesetzte) „du wirst zuerst geprügelt und dann — Marsch!" [20] —

---

20 Auch diese Anekdote wird mehrfach bestritten. Griesinger erwähnt derselben gar nicht und widerspricht (ohne sich zu nennen) Le Breton in der Allg. Mus. Ztg. (1811, Nr. 8), dagegen Letzterer behauptet, Neukomm habe die Anekdote von Haydn selbst erzählen hören. Dies ebenfalls erzählt sie ausführlich S. 28.

5.

Chronik.

Wien in den Jahren 1740 bis 1766.[1]

Wir ſind bei einem wichtigen Lebensabſchnitte Haydn's angekommen. Bisher hatte er mit der Außenwelt nichts zu ſchaffen, ſie konnte auf ihn keinen Einfluß nehmen. Nun ſollte dies anders werden: jede Begegnung konnte auf ſeine weitere Lebensrichtung beſtimmend einwirken. Er ſelbſt ſcheint nicht dazu geſchaffen geweſen zu ſein, in das Räderwerk ſeiner Beſtimmung energiſch einzugreifen. Herumgeſtoßen von einer Miſère in die andere, kämpfte er in den beſten Jahren ſeiner Jugend mit der bitterſten Noth, mit der Sorge ums tägliche Brod. Immer aber war und blieb es ſein Streben, mit zähem Fleiß und unverdroſſener Ausdauer zur Bereicherung ſeiner Kenntniſſe in der ihm heiligen Kunſt all' ſeine Kräfte aufzubieten. Bevor wir nun die weiteren Erlebniſſe Haydn's verfolgen, wird es nöthig ſein, uns den erweiterten Boden, den unſer Held im Begriffe ſteht zu betreten, wenigſtens ſoweit dies die damaligen muſi-

---

1 Quellen: Chronologie des deutſchen Theaters. 1775. (Leipzig, von Chriſt. Heinrich Schmid.) — Geſchichte des geſammten Theaterweſens in Wien (von Joſ. Oehler), Wien 1803. — Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen in Wien, von J. H. F. Müller, 1773. — Geſchichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne, von ebendemſelben, Wien 1776. — Abſchied von der k. k. Hof- und Nationalbühne, von ebendemſelben, Wien 1802. — Monatsſchrift für Theater und Muſik. Wien, 4. Jahrg., 1858 („Zur Geſchichte der kaiſ. Hoftheater in Wien" [von Dr. Joſ. Bacher]). — Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne. Vienne 1757. — Wiener und Gothaer Theater-Almanache. — Wiener Diarium. — Aufzeichnungen von Dr. Leopold Edlen von Sonnleithner. — Eigene Aufzeichnungen. — Weitere Quellen ſind an Ort und Stelle angegeben.

kalischen Zustände Wiens betrifft, in einem allgemeinen Ueberblicke zu vergegenwärtigen. Wenn diese nun auch in der nächsten Zeit auf Haydn keinen geradezu wesentlichen Einfluß ausübten, gewinnen wir doch durch deren Kenntnißnahme für unsere Hauptfigur den so nothwendigen Hintergrund, der uns die Zeit, aus der Haydn hervorging, die Factoren, die er zu seiner künstlerischen Entwickelung vorfand, und den gegenseitigen späteren Gewinn besser verstehen lehren wird.

Die mittleren Jahre des vorigen Jahrhunderts boten, die Musik im Weichbilde Wiens betreffend, nur noch die schwachen Ausläufer einer Periode, wie sie unter den früheren Herrschern Oesterreichs, Leopold I., Joseph I. und Karl VI. nicht glänzender gedacht werden kann. Die ernstere Zeit erheischte nun energische Einschränkungen; die überaus kostspieligen italienischen Opernvorstellungen in der Favorite[2] und im ehemaligen Opernhause (spätere Redoutensaal) erreichten eben ihr Ende; die kaiserliche Hofkapelle, vorher so blühend, sank tiefer und tiefer; die Fasten-Oratorien in der Hofburgkapelle waren eingegangen und ebenso die früher auf dem inneren Burgplatz veranstalteten Serenaden mit mythologischen Aufzügen. Doch fand sich mancher Ersatz: ein neues Theater; jedermann zugängliche Concerte in Form von Akademien; gesteigerte Musikliebe des hohen Adels; die Musikkapelle eines kunstsinnigen Prinzen; Beiziehung von Männern wie Hasse, Jomelli, Traetta, Giuf. Scarlatti, Gaßmann, Porpora und Gluck.

Von wesentlichem Einflusse aber war die, das Kaiserhaus noch immer beseelende Vorliebe für die Tonkunst. Dies geistige Erbtheil ihrer Vorfahren trug Maria Theresia auch auf ihre Kinder über, bei deren Erziehung für eine musikalische Ausbildung namentlich vorgesorgt war. Wagenseil, Jos. Steffan und der Hoforganist Wenzel Birk (Pürkh) unterrichteten am Hofe in Clavier, Mancini aus Bologna (gest. 1804) in Gesang. Unter seinen acht kaiserlichen Schülerinnen zeichneten sich Erzherzogin Maria Amalia (spätere Herzogin von Parma) und Maria Elisabeth durch Stimme und Geschick am meisten

2 Kais. (neue) Favorite, ehemal. Lustschloß, jetzige Theresianische Ritterakademie auf der Wieden, Vorstadt Wiens. (Die alte Favorite war im Augarten in der Leopoldstadt.)

aus. Es war Sitte bei Hofe, daß die Kinder am Namens- und Geburtsfeſte der hohen Eltern allein oder auch im Verein mit Hofdamen und Cavalieren eigens für dieſen Zweck componirte Cantaten und Opern von Wagenſeil, Reutter, Bonno, Gluck, Haſſe u. A. in den Gemächern der Burg, Schönbrunn und Laxenburg „auf geheimer Schaubühne" (d. i. nicht öffentlich) ausführten, die dann auch häufig von den kaiſerl. Operiſten im Theater geſungen wurden. Die Vorliebe des nachmaligen Kaiſers Joſeph II. für Muſik iſt bekannt; er war im Geſang, auf dem Clavier und Violoncell ſehr wohl unterrichtet, hatte Geſchmack und Einſicht und beſaß die glückliche Gabe, jede Kunſtbeſtrebung mit Eifer aufzufaſſen und mit einer gewiſſen Gewandtheit zu beurtheilen. Frühzeitig nahm er Theil an den heiteren und belehrenden Kunſtübungen bei Hofe; begrüßte, kaum erſt ſieben Jahre alt, ſeinen hohen Vater an deſſen Geburtstage mit einem italieniſchen Gedicht von Metaſtaſio [3] und producirte ſich ein Jahr ſpäter (Dec. 1749) mit ſeinen Schweſtern Maria Anna und Marie Chriſtine und einigen Hofdamen und Cavalieren mit einer „kleinen teutſchen theatraliſchen Vorſtellung" vor beiden Majeſtäten und der Prinzeſſin Charlotte (Schweſter des Kaiſers). Dieſe Vorſtellung wurde im Januar 1750 wiederholt. (Wien. Diar.) Es war dies einer der ſeltenen Fälle, daß die kaiſerlichen Kinder zu ihren theatraliſchen Spielen ſich der Mutterſprache bedienten. [4] — Die beiden Theater (nächſt der Burg und dem Kärnthnerthore) beſuchten beide Majeſtäten, Prinzeſſin Charlotte und ihr Bruder Herzog Karl Alexander von Lothringen von Schönbrunn aus ſehr häufig, manchmal ſogar beide Theater an ein und demſelben Abend. —

Speiſte der kaiſerl. Hof, unter Aufwartung des päbſtlichen

---

3 Opere del Signor Abate Pietro Metastasio. Nizza 1783. Tomo X. p. 359.

4 Wir finden dieſen Fall vordem nur ein einzigesmal erwähnt. Im Jahre 1690 wurde bei Hofe aufgeführt: „Die Erſtlinge der Tugend in dem noch unmündigen Cato von Utica vorgeſtellt." Deutſches Schauſpiel mit Spielen und Tänzen in einer Abtheilung. — Deutſch vorgeſtellt von Erzherzog Joſeph (nachmals Kaiſer Joſeph I.), Erzherzog Karl und andern Mitgliedern des kaiſ. Hauſes nebſt Cavalieren und Damen. (Dichter und Tonſetzer ſind nicht genannt.)

Nuntius, der Botschafter und des hohen Adels öffentlich in der Ritterstube in der Burg oder in den beiden Lustschlössern, so durfte auch eine „virtuose" Tafelmusik (vocal und instrumental) nicht fehlen, wobei sich die Mitglieder der Hofkapelle und der Oper oder zufällig in Wien anwesende fremde Künstler hören ließen. Bis in die Mitte der 60er Jahre sind u. A. genannt: die Violin-Virtuosen Ferrari, Ditters[5], Lolli und der zwölfjährige Lamotte; der Flötist Besozzi; die Sängerin Pillaia, die kais. Hof- und Kammersängerin Frau Anna d'Ambreville (Perroni); die Sänger Galieni, Tibaldi und Fabris.

In den 50er Jahren werden die Berichte über Theaterbesuche und Hof-Tafelconcerte immer spärlicher; die politisch getrübten Verhältnisse machten Sang und Klang verstummen. Selbst die vordem häufigen pompösen Schlittenfahrten unter dem Klange lustiger Waldhornmusik waren eingestellt. Erst im Jahre 1760 regt es sich wieder, und mit den Tagen der Vermählung des Erzherzogs Joseph kehrte auf einige Zeit das frohere Leben wieder ein.

Am 4. Oct. 1743 fand in dem neuerbauten Schlosse Schönbrunn die erste Hoffestlichkeit statt, indem Maria Theresia den Namenstag ihres hohen Gemahls beging. Schloß und Park waren zum erstenmale aufs prächtigste erleuchtet; fantastische Aufzüge durchkreuzten den Lusthain und wurden dann im großen Saale orientalische Tänze aufgeführt, worauf ein Ball der hohen Herrschaften das Fest zu Ende führte. Seit dieser Zeit wurden in Schönbrunn abwechselnd französische Komödien, italienische Opern und Ballete von den Mitgliedern des Hofes oder von den Künstlern des Theaters nächst der Burg aufgeführt.

Nachdem noch unter Karl VI., am 28. Aug. 1740, dem Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christine, die kostbar ausgestatteten Vorstellungen in der kais. Favorite mit der Oper „Zenobia", Musik vom damaligen Vice-Hofkapellmeister Predieri, für immer geschlossen wurden, hatte bald darauf das noch unter Kaiser Joseph I. im Jahre 1706 erbaute große Hof-

---

5 Karl Ditters, später geadelt mit dem Prädicat von Dittersdorf. Wir behalten in der Folge den uns geläufigeren „Dittersdorf" bei.

opernhaus[6] ein gleiches Schicksal. Dieses Theater hatte zwei Säle, von denen der größere der ernsthaften italienischen Oper gewidmet war, welche jährlich hauptsächlich am Namenstag der Kaiserin (14. Nov.) mit verschwenderischer Pracht aufgeführt wurde. Der kleinere Saal diente zu Edelknaben-Komödien und kleineren Hoffestlichkeiten. Am 8. Jan. 1744 wurde im größeren Saale, der seinerzeit als der schönste und größte galt, Metastasio's „Ipermestra" (Tags zuvor im Hofzirkel aufgeführt) zur Vermählung der Erzherzogin Marianna (Schwester der Kaiserin) mit dem Herzog Karl von Lothringen gegeben.[7] Die Musik war von Hasse; jene zur Licenza von Predieri und zu den Tänzen von Holzbauer. Mit der dritten Wiederholung am 25. Januar schlossen die Vorstellungen in diesen Sälen, die vier Jahre später in neuer Gestalt dem Publikum zu öffentlichen Faschings-Lustbarkeiten geöffnet wurden. —

Im Jahre 1741 wurde das auf der Nordseite der kaiserlichen Burg gegen den Michaelerplatz hin gelegene Hofballhaus[8]

---

6 Dieses Theater hatte einen Vorläufer in dem unter Kaiser Leopold I. im Jahre 1659 erbauten ersten Schauspielhause Wiens, das auf dem damaligen Rait- oder Tumbl- (jetzigen Josephs-) Platze stand. Jährlich wurden hier Opern mit fabelhafter Pracht aufgeführt. Es wurde 1683 zur Zeit der Türkenbelagerung wegen Feuersgefahr abgebrochen, wieder aufgebaut, aber kurz vor der Vollendung im Jahre 1699 vom Feuer verzehrt. — Im Jahre 1667 ließ Leopold I. auch ein riesiges, 5000 Personen fassendes Gelegenheitstheater auf dem großen Burgplatz erbauen. In einem vom Adel ausgeführten Carrouselfest „La contèsa dell' Aria e dell' Acqua" von F. Sbarra, Musik von Bertali und Schmelzer, waren alle Elemente dargestellt. Der Kaiser führte in Person die 12 Touren der Reitfiguren an. Das Textbuch in Folio mit zahlreichen Kupfern erschien in Wien bei Cosmerov.

7 Am 12. Jan. 1744 gab die Kaiserin dem neuvermählten Paare ein großes Maskenfest in der prachtvollen, 1729 von Fischer von Erlach an der Stelle des ehemal. Paradies- (Hof-) Gartens erbauten Reitschule. Es waren über 8000 Personen zugegen und wurde „bey diesem Freudenfeste so viel Pracht und Ueberfluß erblicket, daß dergleichen, weil Wien stehet, nicht gesehen worden ist". (Topographie von Nieder-Oesterreich von F. W. Weiskern. 1769. Bd. III. S. 91.) In diesem geschmackvollen und akustisch günstigen Saale wurden in den Jahren 1812—47 die großen Musikfeste der Gesellschaft der Musikfreunde abgehalten.

8 Ballhaus im damaligen Sinn. Es wurde daselbst nach französischer Sitte zur Leibesübung Ball geschlagen. Das Ballspiel (Jeu de paume) wurde

in ein Theater umgebaut, in der ersten Zeit gemeiniglich „Theater nächst der Burg" genannt, im Jahre 1776 zum Hof- und Nationaltheater erhoben, seitdem aber vorzugsweise als das „Hofburg-Theater" bezeichnet. Das anfänglich sehr kleine Theater wurde dreimal erweitert. Der Tag der Eröffnung ist nicht nachzuweisen; das Wiener Diarium erwähnt des Theaters zum erstenmale im Jahre 1742, wonach am 5. Februar Ihre Majestät die Königin in Begleitung ihres hohen Gemahls und Hofgefolge Abends „in dero neuen Theatro an der königl. Burg eine Welsche gesungene Opera mit anzusehen geruhten". Der Hof besuchte das Theater in demselben Jahre noch zweimal und sah eine deutsche und eine französische Komödie. Es ist somit die allgemein ausgesprochene Ansicht, dies Theater sei anfangs nur für das deutsche Schauspiel verwendet worden, nicht wörtlich zu nehmen. Das Theater wurde im Gegentheil gleich in dreierlei Weise benutzt und der damalige Impresario Selliers hatte nicht nöthig, es im Jahre 1743 erst „für italienische Singspiele einzurichten". Die Abwechslungen in den Vorstellungen fanden bei Hof und im Publikum immer mehr Anklang und waren die nächste Veranlassung, daß das erwähnte große kostspielige Opernhaus aufgelassen wurde.

Die deutschen Vorstellungen übergehend, die uns anderwärts beschäftigen werden, heben wir zunächst das französische

---

schon im 16. Jahrhundert in Wien eingeführt; der Geschmack daran verlor sich aber bald. Das früheste kais. Hofballhaus stand gegenüber dem jetzigen Burgtheater und brannte zu Ende des 16. Jahrhunderts ab. Die privaten Ballhäuser wurden alle frühzeitig zu Theatervorstellungen umgebaut; das früheste, schon 1628 genannte und 1658 zu Theaterzwecken benutzte Ballhaus stand in der Himmelpfortgasse, zum Theil auf dem Grund des jetzigen k. k. Finanzministeriums. Aus dem kleineren Ballhaus in der Teinfaltstraße zogen die deutschen Schauspieler im Jahre 1712 in das neu erbaute Theater nächst dem Kärnthnerthor; das Ballhaus in dem, nach ihm benannten Ballgäßchen nächst dem Franziskanerplatze hatten zuletzt Selliers und Borrosini übernommen und zu kleinen Singspielen, ital. Buffen, Komödien und Balleten eingerichtet. Es hielt sich am längsten. Das Wiener Diarium berichtet 1731 in Nr. 22: „Man ist Tag und Nacht beschäftigt, in dem Ball-Haus bey denen P. P. Franciscanern ein neues Theatrum zum Gebrauch der Italiänischen Comödie und Musica Bernesca (jocoser Stil des Berni) in eben benannter Sprache noch vor Ostern in Stand zu setzen." Nr. 24 kündigt dann die erste Vorstellung auf den 26. März an.

Schauspiel hervor.[9] Eine auf kais. Befehl vom Schauspieldirector Hebert engagirte französische Gesellschaft begann ihre Vorstellungen im Mai 1752, fand aber nur in den höheren Kreisen Anklang.[10]; wiederholt sehen wir sie nach Schönbrunn und Laxenburg berufen, wo sie auch französische Singspiele aufführten, von denen mehrere von Gluck componirt waren. Um ihnen dann bei Wiederholungen neuen Reiz zu verleihen, schrieb Gluck dazu eine Anzahl Airs nouveaux, Gesänge mit einfacher Clavierbegleitung im leichten französischen Stil. Unter den Singspielen, die Gluck später umarbeitete, sind namentlich hervorzuheben: La Cythère assiégée — Le Cadi dupé — On ne s'avise jamais de tout — L'arbre enchanté — La rencontre imprevue (deutsch: die Pilgrimme von Mecca).[11] Das Orchester des französischen Schauspiels, das dann auch zur italienischen Oper verwendet wurde, zählte 24 Mitglieder, unter denen hervor zu heben sind: die Violinisten Karl Huber (Dittersdorf's Lehrer), Braun, Teyber, Starzer, Borghi und Champée; Violoncellist Franciscello; Contrabassist Cammermayer; Flötist Schulz; Oboist Venturini und Waldhornist Stadler. Als die Theater beim Tode des Kaisers Franz I. (18. Aug. 1765) geschlossen wurden, hörten auch die französischen Vorstellungen auf, wurden aber am 3. Mai 1768 unter dem Theaterunternehmer Affligio auf Verlangen des Adels und unter dem Schutze

9 Ausführliches über Schauspiel und Oper, wenigstens in der Zeit von Ostern 1754 bis Ende 1756 bietet das im Jahre 1757 bei Leop. Edl. von Ghelen erschienene „Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne". Auch das Wiener Diarium giebt einmal (1755, Nr. 13) ein Verzeichniß der aufgeführten Werke im abgelaufenen Jahre.

10 In Wien wurde die französische Komödie um diese Zeit leidenschaftlich cultivirt. Wo der Hof eingeladen war, wurde er auch mit einer franz. Vorstellung, vom jungen Adel gegeben, unterhalten. Das Wiener Diarium nennt zu Anfang der 50er Jahre wiederholt die franz. Komödien bei Graf v. Tarouca, bei der Fürstin Trautson, im Theresianum und auswärts im Kloster der engl. Fräuleins in St. Pölten, das zwei Erzherzoginnen auf einem Ausflug passirten. Bei Hofe selbst wohnten die Majestäten den von den ältesten Erzherzoginnen und dem Adel gegebenen Vorstellungen in der Burg und auf den Lustschlössern häufig bei.

11 Siehe darüber A. Schmidt's „Christoph Willibald Ritter v. Gluck". Wien 1854, S. 76 fg.

des Hofes wieder eingeführt und währten bis zur Fastenzeit 1772. —

An jedem Theaterabende waren dem französischen Schau- und Singspiele und der italienischen Oper auch Balletvorstellungen eingefügt, denn Ballete waren in Wien von jeher sehr beliebt. Gewöhnlich eröffneten sie die Vorstellungen und schlossen die Acte ab; mit der Handlung selbst hatten sie nichts gemein, die Tänzer tanzten blos um zu tanzen. Bei den Opern Metastasio's nahmen sie nach und nach auch Rücksicht auf den Inhalt und wurden dem entsprechend wählerischer im Costüme. Unter Hilverding[12] wurde das Ballet zuerst selbstständiger; in der Composition herrschte Verstand, Plan, Schicklichkeit, Geschmack und Grazie. Sein Nachfolger und Nachahmer, Angiolini von Toscana, im Jahre 1762 als Balletmeister berufen, machte sich als Künstler und auch als Schriftsteller in seiner Kunst bemerkbar (er schuf u. a. das Ballet zu Gluck's Orfeo), wurde aber weit übertroffen durch den im Jahre 1769 angestellten weltberühmten Noverre, der die Ballete auf die höchste Stufe der Vollkommenheit brachte. Unter den Solisten, die zugleich auch im Stadttheater nächst dem Kärnthnerthor tanzten, sind u. A. genannt die Damen Formigli, Morelli, Angiolino, die Schwestern Ricci und Fusi; die Herren Campioni, Costa, Defreine, Paradis, Pitrot, Angiolino und Salomon (Vater und Sohn). Die Musik zu den Ballets, Divertissements und Pantomimen schrieb Holzbauer und nach ihm Starzer und Champée. —

---

12 Franz Hilverding von Weven war kais. Hofballetmeister. Seine Vorfahren erscheinen schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Wien in den Markthütten und im Ballhaus in der Himmelpfortgasse und arbeiteten sich aus unterster Stufe als Polichinell, Marktschreier, Schauspieler und Theaterunternehmer zu einer geachteten Stellung hinauf. Als der kais. Hof im Jahre 1766 das Theater in Pacht gab, wurde dies zuerst Hilverding zur Belohnung seiner Verdienste zuerkannt, und dieser zeigte sich dabei als ein eifriger Beförderer des Schauspiels und als ein achtbarer Mann überhaupt. Eine Schülerin Hilverding's war u. A. die wegen ihrer Schönheit und Kunstfertigkeit berühmt gewordene Maria Eva Veigel, eine Wienerin, die den genialen englischen Mimen und Director des Drurylane-Theaters in London, David Garrick, heirathete. Hilverding starb, 58 Jahre alt, am 29. Mai 1768. (Todtenpr.)

Die Vorstellungen der italienischen Oper fanden im Zeitraum von 1740 bis 1766 nur zu gewissen Zeiten und dann wöchentlich ein- und zweimal statt und hatten mitunter bedeutende Kräfte aufzuweisen. Zu Zeiten bildeten sie den vorwiegenden Theil der Unterhaltung, und figurirt das Theater deshalb öfters auch als das „Opernhaus nächst an der kaiserlichen Burg". Die Oper spielte in Wien eine hervorragende Rolle. Unter Kaiser Leopold I. gewann sie zuerst an entschiedener Bedeutung und man war bemüht, mit den dramatischen Fortschritten in Italien gleichen Schritt zu halten. Aus der Liste der berühmten Operncomponisten wird kaum Ein Name fehlen, der hier nicht vertreten war. In dem vorliegenden Zeitraum (1740—66) sind mit größeren und kleineren dramatischen Werken genannt: Predieri, Bonno, Wagenseil, Hasse, Reutter, Jomelli, Adolfatti, Traetta, Giuf. Scarlatti, Francesco de Majo, Gaßmann und Gluck.[13] Adolf Hasse war im Jahre 1760 zum drittenmale in Wien, blieb diesmal bis zu Anfang der 70er Jahre und schrieb in dieser Zeit fünf Opern für Wien. Jomelli brachte im Jahre 1749 vier Opern zur Aufführung. Traetta wurde im Jahre 1758 nach Wien berufen und führte hier drei Opern auf. Giuseppe Scarlatti, der 1757 nach Wien übersiedelte, schrieb hier eine Reihe komischer Opern; er starb auch in Wien, 65 Jahre alt, am 17. Aug. 1777. Gluck hatte Wien schon im Jahre 1736 besucht, im Fürst Lobkowitz'schen Hause Aufnahme findend; diesmal brachte er am 14. Mai 1748 die Oper La Semiramide riconnosciuta zum Geburtsfeste der Kaiserin zur Aufführung. Diese Oper, in der man freilich noch nicht den Mann ahnte, der später als Reformator der engsten Verbindung von Poesie und Musik nachstrebte, wurde in rascher Folge noch fünfmal wiederholt und jedesmal war (nach Berichten des Wiener Diariums) der kais. Hof zugegen. Im Jahre 1754 wurde Gluck als Kapellmeister der Oper mit 2000 Fl. Gehalt angestellt und blieb in dieser Stellung bis zum Jahre 1764. In dieser Zeit componirte er außer den schon erwähnten französischen Operetten

13 Das Verzeichniß der in den Jahren 1740 bis 1766 in Wien bei Hof und im Theater gegebenen Opern bringt Beilage III.

eine Reihe zum Theil für Hoffeste bestimmte dramatische Werke, unter denen er mit seinem Orfeo, zum erstenmale am 5. Oct. 1762 aufgeführt, eine Schöpfung bot, die bald darauf, im Jahre 1767, durch seine gewaltige, Epoche machende Alceste in glänzender Weise weit überboten wurde. — Unter den in der Oper und Akademie mitwirkenden Gesangssolisten sind hervor zu heben: die Castraten Pàolo Bareggi, Giàcomo Bertolotti, Tommàso Guarducci, Giovànni Manzuoli, Tommàso Lucchi, Ferd. Mazzanti, Angelo Monticelli, Ventura Rochetti, Ferd. Tenducci, Gaetàno Guadagni (Altist); die Tenoristen Angelo Amorevoli, Càrlo Carlani, Giuf. Tibaldi, Jof. (?) Friberth. Vomweiblichen Personale: Bianchi, Maria Caffarini, Maria Farinella, Francèsca und Cattèrina Gabrieli, Mariànna Galeotti, Maria Pinelli, Karoline Keller, Mariànna Nicolini, Rôfa Curioni, Terêfa Giacomozzi, Glebero-Clavarau, Girôlama Giocometti (Altistin), Therese Heinisch, kaif. Kammerfängerin (nur im Concert), Vittoria Tefi-Tramontini, kaif. Kammerfängerin (Altistin), Sartori, Tibaldi und Toschi.

Vittoria Tefi (in Florenz geboren) wurde zu den ersten Sängerinnen und Schauspielerinnen ihrer Zeit gezählt; auch ihrer Schönheit wegen war sie berühmt, und die Art, wie sie die übrigens ehrlich gemeinten Bewerbungen eines Grafen nach ihrem Dafürhalten in seinem Interesse zu nichte machte, war ebenso romantisch wie auch resolut. Als sie Burney im Jahre 1772 in Wien kennen lernte, war sie bereits eine 80jährige Matrone. Von den Schwestern Gabrieli war Cattèrina (1730 zu Rom geboren) die berühmtere; schon frühzeitig erlangte sie einen großen Ruf. In Wien bildete sie sich bei Metastasio in Vortrag und Action noch aus und reiste im Jahre 1765 mit Schätzen beladen nach Sicilien, um dort fast ein Opfer ihrer Laune zu werden. Der Contraltist Guadagni (geb. zu Lodi, gest. 1797 zu Padua) wurde Gluck's intimer Freund; er sang u. a. im Orfeo die Titelrolle. Tenducci und Manzuoli lernte der damals achtjährige Mozart in London kennen und liebgewinnen; letzterer, ein berühmter Sopranist, gab ihm dort auch Gesangsunterricht; in Wien trat er in den Jahren 1760 und 1765 auf. Den Tenoristen Karl Friberth (sein Taufname wird in dieser Lebensepoche überall irrthümlich mit

„Joseph" angegeben), welcher ein Herzensfreund Haydn's wurde, werden wir später bei der Esterházy'schen Kapelle eingehender kennen lernen. —

Im Theater nächst der Burg fanden in der uns zunächst berührenden Zeit auch öffentliche Concerte statt, vorzugsweise Musikalische Akademien genannt. Diese müssen uns um so mehr interessiren, da sie den Ursprung des nachherigen blühenden Wiener Concertlebens bilden.[14] Der Beginn dieser Akademien fällt ins Jahr 1750; die Anzeige im Wiener Diarium Nr. 14 lautet: (Dienstag den 17. Febr.) „Demnach bey vorseyender heiligen Fastenzeit alle Schau-spiele und Comödien eingestellet seynd, so werden in dem kais. Theatro nächst an der Burg zur Unterhaltung des hohen Adels, wie auch des Publici alle Wochen dreymalen, als Sonntag, Dienstag und Donnerstag, Musikalische Academien gehalten." Bald darauf ist auch der Besuch des Hofes angezeigt: „Sonntag den ersten März Abends haben S. Maj. der Kaiser die Musikalische Academie in dem Opern-Haus nächst an der kais. Burg gegenwärtig zu seyn geruhet." Die genannten Tage galten für die Fastenzeit; außerdem wurden an Freitagen, an denen kein Schauspiel erlaubt war, und an großen Feiertagen Akademien abgehalten. Die Bühne war zu diesem Zweck in einen halbgeschlossenen Saal umgewandelt und hier war dem Publikum Gelegenheit gegeben, die Künstler auch auf der Bühne selbst in unmittelbarer Nähe zu genießen, wie dies in früheren Jahren in London selbst im Schauspiel gebräuchlich war. Ein „Avertissement" im Wiener Diarium (1762, Nr. 17) zeigt dies ausdrücklich an: „Es wird auch ein Platz auf dem Theatro sein, um den sonst gewöhnlichen Preis des zweiten Parterre." Das Orchester war bei diesen Akademien wesentlich verstärkt und einheimische und zugereiste Künstler ließen sich um so lieber hören, als es ihnen die einzige Gelegenheit bot, dem großen Publikum bekannt zu werden. Dittersdorf erzählt, daß er nach Auflösung der Kapelle des Prinzen von Hildburghausen im Theater-Orchester aufgenommen,

---

14 Daß sich in Wien vor Maria Theresia's Zeiten öffentliche Concerte nicht nachweisen lassen, hat bereits Dr. Ed. Hanslick nachgewiesen in seinem Werke: „Geschichte des Concertwesens in Wien." Wien 1869. Vgl. daselbst S. 3 fg.

alle vierzehn Tage ein Violinconcert in den Akademien ſpielen mußte. Auch von Lolli und Pugnani, die Wien beſuchten, kann man wohl annehmen, daß ſie ſich in dieſen Akademien hören ließen. Die Abwechslung des Gebotenen (Oratorien, Cantaten, Symphonien, Concerte, Arien und Chöre) machte, wie das Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne verſichert, dem Muſikfreunde dieſe Abende höchſt angenehm. Mit Solovorträgen werden erwähnt: die Violinſpieler Pugnani und Roſetti, der Flauttraverſiſt Le Clerc, die Hoboiſten Plat und Smith; auch Pantaleon und Pſalterium waren durch Max Hellmann (von der Hofkapelle) und Noel vertreten. Von größeren Werken ſind fünf Oratorien genannt: La redenzione und Gioas, beide mit Muſik von Wagenſeil, Il sacrifizio d'Abramo von Jomelli, la betulia liberata von Bernasconi, il roveto di Mosè von Adolfatti. Ferner Pſalm VI, VIII, XL mit Muſik von Adolfatti, Gluck und Wagenſeil; zwei Chöre von Porpora und ein Chor vom Mailänder Kapellmeiſter und Kirchencomponiſten Giov. Battiſta San Martino.[15] Die Aufführung der Chöre von Porpora veranlaßte wohl deſſen gleichzeitige Anweſenheit in Wien. Wir werden von ihm bei Haydn Weiteres hören. Dieſen erſten öffentlichen Concerten in Wien[16] reihen ſich zunächſt an die ſeit dem Jahre 1772 jährlich

---

15 Ein im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien befindlicher Concertzettel ohne Datum dürfte, der Erwähnung Tenducci's nach zu ſchließen, in die 50er Jahre fallen, da dieſer Sänger Wien nur einmal (circa 1756) beſuchte. Das Répertoire des Théâtres führt ihn ebenfalls an. Obwohl Hanslick dieſen Zettel ſchon mitgetheilt hat (Geſchichte des Concertweſens, S. 6), ſei er der Seltenheit halber auch hier vollſtändig wiedergegeben: „In der Muſikaliſchen Academie werden heute zu hören ſeyn: Verſchiedene Arien, zwey Concerten von Inſtrumenten, und allerhand Symphonien. Nicht weniger eine neue Compoſition mit Arien, und Chören untermiſchet. Es wird auch unter anderen dabey ſingen der neu-angekommene Virtuos, Sig. Tenducci, detto Senesino.

Man bezahlt auf der erſten Gallerie 1 Fl. 25 Kr. Auf der Gallerie des dritten Stockes 24 Kr. Im vierten Stock 10 Kr. NB. Die Logen wird der Logen-meiſter verlaſſen.

Der Anfang iſt präciſe um 6 Uhr, und vor 9 Uhr das Ende.

Die muſicaliſchen Academien werden alle Sonntag, Dienſtag, und Donnerſtag in dem Theater nächſt der Kaiſerl. Burg gehalten."

16 Aus einer Wiener Correſpondenz in Hiller's wöchentl. Nachrichten

zu Ostern und Weihnachten veranstalteten Akademien der „Tonkünstler-Societät", deren Institut sich bis auf unsere Tage im „Haydn-Verein" erhalten hat.[17] —

Wir wenden uns dem Stadttheater nächst dem Kärnthnerthore zu, dem ersten stehenden deutschen Theater Wiens. Die Entwickelung des Theaterlebens in Wien ist so interessant, daß man am liebsten den Baum gleich bei der Wurzel fassen und zurückgehen möchte auf die frühesten Vorläufer, die Rathhaus- und Zeughauskomödien, die Schul- und Jesuitenkomödien und auf die mannigfachen Vorstellungen in den Markthütten und Ballhäusern. Für den vorliegenden Zweck muß es genügen, in kurzen Strichen zu zeigen, welchen Stufengang das Theater nächst dem Kärnthnerthore bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts genommen hatte, jene Zeit, in welcher, wie wir später sehen werden, Haydn auf demselben Boden, mitten hinein versetzt in das bunte Theatergetriebe, mit seinem Talente zum erstenmale in die Oeffentlichkeit trat.

Da die Zufahrten zu den früher erwähnten Ballhäusern sehr beengt und für die Gebäude der nächsten Umgebung selbst auch feuergefährlich waren, kam der Wiener Stadtrath im December 1704 bei Kaiser Leopold I. um die Bewilligung ein, ein eigenes Stadttheater erbauen zu dürfen. Diese Bewilligung

---

(1766, 13. Stück) sehen wir, daß in den 60er Jahren auch Privatpersonen regelmäßig wöchentlich wenigstens ein Mal musikalische Akademien veranstalteten, die aber nicht öffentlich waren. Ihre Blüthezeit fällt in die späteren Jahrzehnte; als die frühesten sind jene genannt bei Graf Collaldo, Gerichts-Secretär v. Keeß, v. Oertel. Mit Franz Bernhard Ritter v. Keeß, der sehr musikalisch war, trat Haydn später in regen Verkehr. Manche von Haydn's Symphonien kamen hier privatim zuerst zur Aufführung, wobei v. Keeß selbst dirigirte. Wir werden später Ausführlicheres über ihn hören.

17 Aus dem Wiener Diarium erfahren wir, daß außer obiger Akademie noch eine zweite im Saal „zur Mehlgrube" bestand. Da dieselbe nur zweimal angezeigt ist und ihrer bisher noch nirgends Erwähnung geschehen, seien beide Ankündigungen hier wörtlich wiedergegeben: 1752, Nr. 96, 29. Nov. „Es wird allen respective Hoch- und Niederen Liebhabern hiemit zu wissen gemacht, daß auf hohes Begehren die Musicalische Academie auf der Mehl-gruben künftighin präcise um 6 Uhr angefangen werden wird." Die zweite Ankündigung, Nr. 104, 25. Dec., zeigt an, daß die Akademie „zu der vormals gewöhnlichen Stund um 8 Uhr Abends anfangen werde, dabey sich eine ganz neue virtuose Sängerin produciren wird".

erfolgte erst unter Leopold's Nachfolger, Joseph I., im August 1708, wiewohl einstweilen nur privatim und mit der Beschränkung, daß das Theater nur für die damals beliebten wälschen Komödianten, die schon im Jahre 1692 unter Joh. Thomas Danneſe im Ballhause in der Himmelpfortgasse ihre Vorstellungen gegeben hatten, bestimmt sein solle.[18] Das wirkliche Privilegium wurde erst im August 1720 durch Kaiser Karl VI. ertheilt. Als Bauplatz wählte man den freien Raum auf dem ehemaligen Steinmetzplatz, damals Roßmarkt genannt, nahe dem Kärnthnerthor und der damals noch bestehenden Heiligengeistkapelle im Bürgerspitale. Dieser Platz wurde deshalb auch geeignet befunden, weil „bei etwa entstehenden Händeln und Tumulten die nahe befindliche Stadtthorwache gleich zur Hand war". Der Bau wurde noch im Jahre 1708 begonnen und schon am 30. Nov. 1709 erlebte Wien die Eröffnung seines ersten Stadttheaters.[19] Conte Pecori war der

---

18 Ein bisher wenig beachteter Umstand verdient hier berührt zu werden. Nach einer Notiz in Schlager's Wiener Skizzen, III, S. 266 hatte ein gewisser Franz Ballerini bereits ein Privilegium erwirkt zur Abhaltung von Opern und für die dazu nöthige Erbauung eines Theaters. Der Magistrat, dem Ballerini im Jahre 1710 dies Privilegium zum Verkaufe anbot, ging darauf nicht ein. Von seinem, ihm und seinen Erben ertheilten Rechte „um Bezahlung gesungene Opern und Welsche Comödien halten lassen zu können", wollte der Besitzer im Jahre 1726 endlich selber Gebrauch machen. In diesem Jahre kündigte er im Wiener Diarium (Nr. 13 und 14) an, daß ein hoher Adel und die Gemeinde in der Niederlage des Hrn. Joseph de Trevano im Gundelhof das Nähere über Erbauung und Einrichtung des neuen Theaters einsehen könne. Weiteres wurde darüber nicht bekannt.

19 „Eodem ist in dem vom Wienneriſchen Stadt-Rath neuerbauten Comedi-Hauß bey den Karntner-Thor die erste Comoedi von den Welschen Comoedianten gehalten worden und hat dabey der Herr Anton Peduzzi, ein Bologneſer, kayſ. Theatri Ingenieur, wegen seiner in Angebung gedachten Comoedi-Hauß und darinnen befindlichen Theatri, wie auch anderer Sachen erwieſener Geschicklichkeit ein besondern Ruhm sich erworben." (Wienneriſches Diarium, 1709, Nr. 661, vom 30. Nov. bis 3. Dec.) Die damalige Außenseite ist in Salomon Kleine's Prospecten, 1. Thl., Nr. 3, abgebildet. Das Innere wird von Küchelbecker vortheilhaft beschrieben, es mußte also bedeutend gewonnen haben, denn, was das Gebäude und die Darstellung betrifft, entwirft uns davon eine bekannte geistreiche englische Dame bei ihrem Besuche im Jahre 1717 ein wenig einnehmendes Bild. Letters of the R. H. Lady Mary Wortley-Montague, London 1803.

erste Pächter und in kurzen Zwischenräumen lösten sich die italienischen Truppen des Calderoni, Sebastien und Scio ab; im Jahre 1712 gingen die Geschäfte aber so schlecht, daß sich auch die letzte Gesellschaft unter Ristori auflöste. Nunmehr nahmen die deutschen Schauspieler aus dem Ballhause in der Teinfaltstraße von dem Theater Besitz. An ihrer Spitze stand Joseph Stranitzky, ein in der Rolle des Hanswurst berühmt gewordener Schauspieler, der schon im Jahre 1706 in einer Bretterbude auf dem Neumarkt gespielt hatte. Im Jahre 1718 kam abermals eine italienische Gesellschaft unter Ferd. Dannese, und ein Regierungsdecret vom Februar dieses Jahres verordnete, daß nunmehr die Deutschen und Italiener abwechselnd spielen sollten, allein Letztere unterlagen bald und von nun an behauptete Stranitzky als Pächter das Theater bis zu seinem Tode. Dessen Witwe Maria Monica verkaufte das noch auf drei Jahre lautende Pacht-Privilegium an die Theaterunternehmer Francesco Borrosini (Tenorist der Hofkapelle von 1712—31) und Joseph Selliers, denen auch das Ballhaus beim Franziskanerplatz gehörte und die nun für das Stadttheater ein 20jähriges Privilegium erwirkten. Im Jahre 1742 trat Borrosini ab und Selliers führte, zugleich mit dem Theater nächst der Burg, die Leitung allein. Im Jahre 1748 erhielt er die Bewilligung, das Komödienhaus nächst dem Kärnthnerthor „kais. kön. privil. Stadt-Wienerisches Theatro" nennen zu dürfen. Die gemeinschaftliche Leitung der beiden Theater wurde nun beibehalten. Im Jahre 1751 übernahm sie Freiherr von Lopresti in Rechnung des Hofes, aber schon im folgenden Jahre hob Maria Theresia alle bisherigen Privilegien auf, entschädigte die Unternehmer reichlich und übertrug die Aufsicht über die Theaterleitung dem Stadtmagistrat, der die Grafen Franz Esterházy und Joh. Jac. Durazzo zu Commissären ernannte und Leopold von Ghelen als Verwalter betraute. Im Jahre 1753 wurde Graf Durazzo zum alleinigen General-Spectakel-Director ernannt und behielt diesen Posten bei, bis er im Jahre 1764 als Botschafter nach Venedig ging. Das General-Directorium erhielt nun Graf Johann Wenzl von Spork. — Am 3. Nov. 1761 brannte das Stadttheater nach der Aufführung des Ballets „Don Juan" (Musik von Gluck) auf den Grund nieder und während des Wiederaufbaues spielten

die deutschen Schauspieler abwechselnd mit den Franzosen im Theater nächst der Burg. Das neue Stadttheater nächst dem Kärnthnerthore, nachmals Hof-, dann Hofoperntheater benannt, wurde nach einem Plane des Hofarchitekten Freiherrn von Pacassi erbaut und am 9. Juli 1763 mit einem Vorspiel von Weiskern eröffnet.[20]

Lernen wir nun die Schauspieler näher kennen. Der früher erwähnte Joseph Anton Stranitzky, ein geborener Schlesier, den wir hier, obwohl sein Wirken vor die in Rede stehende Zeit fällt, des Zusammenhangs halber genauer ins Auge fassen müssen, zog, ehe er nach Wien kam, mit der Veltheim'schen Truppe, einer der ältesten in Deutschland, herum. Bei Veltheim lernte er zuerst die Sitte extemporirter Stücke kennen und schuf dann in Wien die erste stehende Maske: den Hanswurst, eine lustige Theaterfigur, die vordem nur dem Namen nach existirte.[21] Zum Vorbild nahm Stranitzky den italienischen Harlequin und gleich wie dieser in der Maske eines Bergamasker Bauern erschien, benutzte Stranitzky die Mundart und die einfältige und doch possirliche Art eines salzburgischen oder baierischen Bauern, seine derben Ausdrücke um so ungenirter wiedergeben zu können.[22] Der Hanswurst, dem im 17. Jahrhundert noch die Figuren Riepel, Pickelhäring und ähnliche vorangingen, setzte durch ein halbes Jahrhundert die Lachmuskeln der Theaterbesucher in Bewegung und gab Anlaß zu einer Reihe Sprößlinge ähnlichen Gelichters, echter Wiener Typen: Pantalon, Bernardon, Bramarbas, Odoardo, Leopoldl, Scapin, Burlin, Jackerl, und nach deren Vertreibung aus der Stadt: Kasperl, dummer Anton, Tonerl, Thaddädl, Simandl und Staberl. In letzterer Maske wußte noch vor 25 Jahren der schon bejahrte Theaterdirector Karl das Wiener Publikum zu fesseln. Es ist dabei nicht zu

---

20 Nach Erbauung und Eröffnung des großen Hofoperntheaters (25. Mai 1869) wurde das ehemalige Kärnthnerthortheater im Jahre 1872 abgebrochen und werden an dessen Stelle gegenwärtig (1874) Privathäuser erbaut.

21 Der Hanswurst erscheint schon 1553 in einem Fastnachtsspiel: Ein schön Buch von. Fastnachtsspielen und Meistersängen durch Peter Probst zu Nurnberg gedicht. anno 1553.

22 Briefe über die wienerische Schaubühne (von Sonnenfels). Wien 1768. Bd. II. S. 768.

verkennen, daß, indem jeder begabte Schauspieler sich seinen eigenen Theater-Charakter schuf und ausbildete, ein gewisser Grad von Vollkommenheit in der Ausführung erreicht wurde. Stranitzky war auch mit der Feder thätig und seine, sämmtlich zum Extemporiren eingerichteten Stücke waren nicht minder beliebt.[23] Einen Theil ließ Stranitzky in einem Bande gesammelt drucken — damals das Handbuch aller Nachtreter dieser Richtung.[24] Die Komödien aus dem Stegreif erhielten sich in Wien durch 68 Jahre und wichen nur Schritt vor Schritt der Einführung des regelmäßigen Schauspiels. Stranitzky, in gewisser Beziehung der Gründer des stehenden deutschen Schauspiels in Wien, betrieb sein Amt mit Ernst und Eifer und verlangte ein Gleiches auch von seinen Untergebenen. Seine vorzüglichsten Mitglieder waren: Andreas Schröter von Berlin als Bramarbas (gest. zu Wien 1761)[25] und seine Frau Anna; Joh. Leinhaas von Venedig, der Vater der Pantalons (gest. zu Wien 1767)[26]; Prehauser als Hanswurst; Frau Maria

---

23 Von Stranitzky mochte vermuthlich das Stück herrühren, welches die erwähnte Lady Wortley-Montague in ihren Briefen beschreibt. Nach ihr war es mit gemeinen und unanständigen Ausdrücken und Geberden gespickt, wie sie (nach der Lady Versicherung) der brittische Pöbel nicht einmal einem Marktschreier verzeihen würde.

24 Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi u. s. w., ans Licht gegeben vom Schalk Terrä (S. T. = Stranitzky). In dem Jahr da Fuchsmundi feil war. 1722. 8. (Das Buch erschien dann 1728 unter dem Titel: „Der kurzweilige Satyrikus u. s. w. An das Licht gegeben von einem lebendigen Menschen". Cosmopoli, auf Kosten der Societät.) Von Str. erschien ferner noch: „Lustige Reiß-Beschreibung aus Salzburg in verschiedene Länder; herausg. von Jos. Antoni Stranitzky, oder dem sogenannten Wienerischen Hannswurst. 4." (Ohne Jahreszahl und Druckort, mit 13 Kupfern in schwarzer Kunst, gez. von Jacob Mellion, gest. von J. V. Brugg.) Dies selten gewordene Buch verlegte Str. selbst und setzte diesmal ausnahmsweise seinen vollen Namen und Hanswurst-Charakter bei.

25 Biographisches, siehe J. H. F. Müller, Genaue Nachrichten. 1773. S. 135.

26 Leinhaas, urspr. Chirurg, spielte schon im Ballhaus in der Teinfaltstraße; erst seit dem Jahre 1744 war er ohne Unterbrechung in Wien. Biogr.: Müller, Genaue Nachr. 1773. S. 137. — Gesch. d. ges. Theaterwesens zu Wien (Oehler). S. 117 und 178.

Anna Ruth als Columbine (gest. 1751)[27], deren Rolle die aus Zittau gebürtige Mamsell Lorenz übernahm, die als vermählte Huber und zuletzt als Frau Weidner eine Zierde der Wiener Bühne wurde (gest. zu Wien im 70. Lebensjahre am 14. Nov. 1800). Der Stammvater der Hanswurste erwarb sich ein ansehnliches Vermögen; seine zwei Häuser kannte Jeder und jenes in der Stadt am Salzkries, das er im Jahre 1717 auf einem Fortificationsgrunde erbaute, (neu Nr. 20; es befindet sich jetzt darin die k. k. Lotto-Direction), führte jahrzehntelang im Volksmunde die Bezeichnung „Hannswurstenhaus“.[28] Stranitzky's Todesjahr wurde bisher nirgends genau angegeben, was mehrfache Irrthümer veranlaßte. Er starb im Stadttheater selbst, allen bisherigen Annahmen entgegen schon am 19. Mai 1726 im 50. Lebensjahre[29], aber weder in den verschiedenen Todten-Protokollen noch im Grundbuche ist sein Stand als Schauspieler oder Theaterunternehmer angegeben, stets wird er nur als Bürger und kais. Hof-Zahn- und Mundarzt bezeichnet, ein Beweis, wie noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Schauspielerstand für etwas Entwürdigendes gehalten wurde, weßhalb ein Jeder trachtete, nebenbei ein Amt in Wirklichkeit oder fingirt zu betreiben.[30] Nicht als alter Mann, wie er gewöhnlich hingestellt wird, aber doch wohl leidend und sein baldiges Ende erwartend, wandte sich Stranitzky eines Abends an das Publicum mit der Bitte, ihm, der den Wienern so manchen vergnügten Abend bereitet habe, eine Gunst zu gewähren. Indem er nun Prehauser, sein jüngstes Theatermitglied, vorführte, bat er weiter: „Nehmen Sie diesen jungen

---

27 Biogr.: Gesch. des ges. Theaterwesens (Oehler). S. 151 fg.; Müller, Gen. Nachr. 1773. S. 134.

28 Gerade dieses Haus wurde ein halbes Jahrhundert später der Versammlungsort einer liter. Gesellschaft, deren vorzüglichstes Mitglied eben jener Mann war, der dem Reiche des Hanswurst in Wien ein Ende machte.

29 Todten-Protokolle und Pfarr-Register.

30 In ähnlicher Weise erscheinen der Marionettenspieler Augustin Carboneſe als Hofmaler; der Schauspieler Gottfried Marquart als Stein- Bruch- und Augenarzt; Thomas Danneſe hielt Arzneien feil; Jakob Hirschenack, der eine Marionettenbude auf der Freiung (Platz in Wien) hielt, nannte sich Zahnarzt.

Mann als meinen Nachfolger an, ich finde keinen fähigeren, meinen Platz zu besetzen." Lautlose Stille folgte. Da fiel der also Empfohlene, einer augenblicklichen Eingebung folgend, auf die Knie und flehte, die Hände bittend gegen das Publicum ausstreckend: „Meine Herren! ich bitte Sie um Gotteswillen, lachen Sie doch über mich!" Alles lachte und Prehauser's Glück war gemacht. [31]

Gottfried Prehauser, geboren am 8. Nov. 1699 zu Wien, kam auf seinen Irrfahrten auch nach Salzburg, wo er sich in die Rolle des Hanswursten einlebte. Im Jahre 1725 berief ihn Stranitzky nach Wien, wo er jedoch anfangs wenig beachtet wurde, erst der erwähnte glückliche Einfall verschaffte ihm die Gunst des Publicums, der er sich bis an sein Lebensende erfreute. Er wurde rasch einer der vorzüglichsten Schauspieler und verdunkelte als Hanswurst bei weitem seinen Vorgänger. In den letzten Jahren seines Lebens spielte er auch in regelmäßigen Stücken, z. B. den Just in „Minna von Barnhelm", und bewies, was aus ihm hätte werden können, wenn er sich früher dem besseren Schauspiel zugewendet hätte. Auch außer dem Theater genoß Prehauser überall Achtung; meistens ernst [32], hatte er doch auch launige Einfälle. Als er die Leiche seines Freundes Weiskern zur Ruhe geleitete, sagte er zu seinen Begleitern: „Unser Odoardo hat's überstanden; ich werde ihm bald nachfolgen müssen, denn er wird nicht ohne seinen Bedienten sein können." Einen Monat darauf, am 30. Jan. 1769, lag auch er, der bis dahin größte Komiker, als 70jähriger Greis auf der Bahre. Sein Bildniß ließ Kaiser Joseph in der Schauspieler-Galerie aufstellen; Anton Tischler verewigte ihn in Kupfer („gewidmet von seinen Freunden"). [33]

---

31 Ueber Stranitzky siehe Müller's Abschied von der Bühne, S. 64; Gesch. des ges. Theaterw. (Oehler.) S. 92 fg. u. s. w. — Die historische Ausstellung in Wien im Jahre 1873 lieferte Nr. 662 ein Aquarell auf Pergament: Stranitzky (als Hanswurst) und seine Frau Monika, beide tanzend.

32 Als Prehauser einst an der Tafel eines Grafen, der sich an ihm zu belustigen hoffte, gefragt wurde, warum er nicht munterer sei, antwortete er: „Hier ist Prehauser, der ist nie anders; wollen Sie aber den Hanswurst sehen, so kommen Sie um 6 Uhr in die Komödie."

33 Ausf. Biogr. über Prehauser giebt sein Freund J. H. F. Müller, der

Im Jahre 1734 erhielt die Schaubühne einen wichtigen Zuwachs in dem eben erwähnten Friedrich Wilhelm Weiskern, Sohn eines sächsischen Rittmeisters. Er war in ernsten und komischen Rollen gleich stark und schrieb eine Menge Burlesken, die er nach italienischen, französischen und spanischen Schauspielen zustutzte. Er erfand für sich einen eigenen Charakter in der Rolle des Odoardo. Er kultivirte aber auch die schönen Wissenschaften, namentlich Geschichte und Geographie und widmete seine ganze freie Zeit der Ausarbeitung einer Topographie von Nieder-Oesterreich, welche nach seinem Tode in zwei Theilen erschien und noch jetzt geschätzt wird, obwohl ihr des Verfassers letzte Feile fehlt. Ebenso bekannt wurde der ergänzende dritte Theil: Beschreibung Wiens. Weiskern starb am 30. Dec. 1768 im 58. Lebensjahre und auch sein Bildniß ließ Kaiser Joseph für die Schauspieler-Galerie anfertigen. [34]

Prehauser, bisher das Haupt der Burleske, sah im Jahre 1737 in Joseph Kurz [35] einen gefährlichen Nebenbuhler neben sich aufkommen. Auch dieser schuf sich eine eigene Charakterrolle; sein Bernardon fand rasch Eingang und in Erfindung extemporirter Stücke zeigte sich Kurz unerschöpflich. Ihn zu verdrängen war unmöglich; daher verglich sich Prehauser mit ihm, indem jeder in seinen Stücken des andern Theaterfigur zu Hülfe nahm. Mit Kurz, der durch seine momentane Verbindung mit Haydn eine eingehendere Kenntnißnahme mit den Verhältnissen des Theaters nächst dem Kärnthnerthor hauptsächlich nothwendig machte, werden wir noch genauere Bekanntschaft machen.

Den Genannten schlossen sich im Jahre 1743 Wilh. Meyberg

---

täglich um ihn war, in Theatr. Neuigkeiten, 1773, S. 145 fg., dann abgedruckt in dessen Abschied von der Bühne, 1802, S. 63 fg. Oehler, S. 122 fg. und 181 fg. Selbst das in dgl. nicht verschwenderische Wiener Diarium widmet Prehauser einen warmen Nachruf. Jahrg. 1769, Nr. 9.

34 Oehler, S. 127 fg. Müller, Gen. Nachr., 1773, S. 138. Vergl. auch Weiskern's eigene Worte über die damals sich bekämpfende Gegenströmung im Schauspiel, Bd. III, S. 132 seiner Topographie.

35 Dessen eigenhändige Namensfertigung (siehe Verlassenschaftsacten seiner ersten Frau) war Kurtz, doch erscheint diese Schreibweise nur selten im Druck.

und Frau Franziska Kurz und zwei Jahre später noch Joseph Huber[36] an. Huber, ein geborener Wiener, der die früher genannte Mamsell Lorenz ehelichte, schuf als Leander und dann als Leopoldl eine heimathliche Possenreißerfigur und führte die Zauber-Komödien ein, die, mit Arien untermischt und von ihrem Schöpfer gewürzt, sich eines enormen Zulaufes erfreuten. Huber war in ernsthaften und komischen Rollen gleich stark, starb aber schon im 34. Lebensjahre, als er eben im Zuge war, ein bedeutender Schauspieler zu werden, am 23. April 1760.

Das deutsche Schauspiel war zu jener Zeit größtentheils die Unterhaltung der mittleren Bürgerklasse. Hof, Adel und Alles, was sich zu den feineren Ständen zählte, besuchte das Theater nächst der Burg. Bald aber lockten Kurz-Bernardon und Prehauser mit dem grünen Hut und der Hanswursten-Jacke auch die vornehmeren Kreise ins Stadttheater und das deutsche Schauspiel wurde dadurch immer mehr der Lieblingsgenuß des größeren Publikums. Auch der Hof fing an, Gefallen daran zu finden. Bereits im Jahre 1737 hatten die deutschen Schauspieler zum erstenmale die Ehre, nach Mannersdorf, einem damals beliebten Badeort an der ungarischen Grenze, wo sich der Hof zeitweise aufhielt, gerufen zu werden; ebenso spielten sie wiederholt im sogenannten spanischen Saale in der Burg. Später nahmen Maria Theresia und ihr hoher Gemahl entschieden Partei für das deutsche Schauspiel und würdigten es ihres Schutzes. Nun lesen wir auch häufiger im Wiener Diarium: „Beede Majestäten haben im Stadt-Theatro einer neuen Teutschen Komödie abgewartet."

Wir sind hier bei dem wichtigen Momente angekommen, wo das Frühroth eines besseren Geschmackes, der erst zwanzig Jahre später über die verkommene Lokalposse siegte, sich zum erstenmale Bahn zu brechen suchte. Zum erstenmale wagte man sich an regelmäßige Stücke. „Die Allemannischen Brüder", ein Trauerspiel in Versen von Krüger, machte im Jahre 1747 den Anfang und der gute Erfolg ermuthigte Selliers, Mitglieder der Neuber'schen Gesellschaft in Leipzig (das Ehepaar Koch, Heydrich, Mlle. Lorenz) eigens zu studirten Stücken zu

36 Biogr. siehe Müller, Gen. Nachr., 1773, S. 136. Oehler, S. 153.

engagiren. Im Jahre 1753 folgte ihnen auch Friederike Karoline Neuber selbst, entsprach aber den gehegten Erwartungen nicht. Sie kehrte nach Dresden zurück und spielte in den umliegenden Bädern in den traurigsten Umständen. Da die Kaiserin darauf drang, die Schaubühne zu verbessern, verschrieb Durazzo Stephanie den ältern, Kirchhoff und Frau von Riga, Jaquet und dessen Frau und Tochter von Graz (Katharina, geb. 1760 zu Wien und daselbst 30. Jan. 1786 gest., wurde eine hervorragende Schauspielerin). Diese trafen im Jahre 1760 ein. Unterdessen war am Theaterhimmel der Name Sonnenfels aufgestiegen — in den nächsten Jahrzehnten die Leuchte einer gereinigten Richtung. Schon jetzt (1751) drang sein Wille durch. Auf seinen Antrag wurde zur Ueberwachung der Sittlichkeit der Stücke die Theatercensur eingeführt. Für die regelmäßigen Stücke konnte man nun freilich haften, aber den extemporirten Burlesken blieben überall Luftlöcher geöffnet. Diese zu verstopfen, wurde die ganze Sippschaft vor eine Hofcommission gerufen und ihnen aufs schärfste anbefohlen, sich in Zukunft beim Extemporiren jeder Unanständigkeit zu enthalten. Empfindliche Verweise, Arrest, lebenslängliche Haft (!) waren die angedrohten Foltergrade. Nichtsdestoweniger stemmten sich Prehauser, Kurz und Weiskern gegen die versuchte Neuerung und trachteten zunächst, „Esser", „Miß Sara Sampson" und andere regelmäßige Stücke lächerlich zu machen, was ihnen nur zu leicht gelang. Das Schlimmste war, daß sie ihre eigenen Machwerke nun als regelmäßige Stücke brachten. Die Stücke von Prehauser, Kurz, Weiskern und Huber (denen in den 60er Jahren Hafner, Klemm und Heufeld folgten) beherrschten die Bühne, und die Darsteller, eine Menge ausgeprägter Theaterfiguren, hatten es im Extemporiren nun so weit gebracht, daß ihnen keine Truppe gleich kam. Müller, der im Jahre 1761 auf der Durchreise in Wien die Vorstellungen besuchte, sagt darüber: „Ich bewunderte die Fertigkeit und bündige Suada in der Burleske. Prehauser, Weiskern, Leinhaas, Heydrich und Mad. Weidner (Kurz war damals von Wien abwesend) waren Meister in der Kunst, aus dem Stegreif zu spielen; ihr Vortrag verdiente nachgeschrieben zu werden." [37]

37 Müller's Abschied von der Bühne, 1802, S. 40. Oehler, S. 145.

Eine Uebersicht der gegebenen Stücke und deren Verfasser bietet uns wieder, wenn auch nur in den früher genannten Jahren (Ostern 1752 bis Ende 1756) das erwähnte Répertoire des Théâtres u. s. w. Außer den Burlesken erscheinen Original- und übersetzte Werke von Grimm, Gellert, Baron Trenk, Koch, Gottsched, Goldoni, Metastasio, Apostolo Zeno, Bambini, Boissy, Destouches, Graffigny, Voltaire, Racine, Le Sage u. A. — Eine Specialität bieten die von den Kurz'schen Kindern dargestellten Komödien und Pantomimen. Die Ballete waren meist von Hilverding und Salomon, standen aber jenen im Theater nächst der Burg an Werth nach; die besseren Solotänzer waren an beiden Theatern beschäftigt. Auch das Orchester besaß außer Starzer, Cammermayer, Pacher, Mederitsch Gallus (Waldhorn, Violoncell und Baß) keine nennenswerthen Musiker; es zählte 10 Violinen, je zwei Violen, Celli und Bässe, Flöte, Fagott, zwei Oboen und zwei Waldhörner. Es wurde hier wie im Theater nächst der Burg täglich gespielt, die Freitage ausgenommen; in der Fasten- und Adventzeit waren ebenfalls keine Vorstellungen. —

Zur Marktzeit und im Fasching wurden im vorigen Jahrhundert in den dazu errichteten Bretterbuden auf dem Neumarkt, Judenplatz und auf der Freiung Pantomimen und Possen aller Art aufgeführt. Namentlich die Marionettenspiele waren sehr beliebt; die Figuren hatten bewegliche Glieder, die mit einem Draht von oben dirigirt wurden. Ehe Prehauser Wien verließ, ließ er sich im ersten Stadium seiner Theaterlaufbahn von dem „Zahnarzt" Hirschnak für dessen Puppen-Komödien auf der Freiung anwerben. Stranitzky hielt eine zeitlang trotz seiner Stadttheater-Pachtung auch eine Marionettenbude, ebenfalls auf der Freiung, in Gang; seine Witwe aber, in der kurzen Zeit, da sie allein das Regiment im Stadttheater führte, beklagte sich beim Stadtrath bitter über den gleichzeitigen Bestand der Marionetten, da ihr dies Eintrag thue. Im Jahre 1728 wurde das Spiel untersagt, da viel Unzucht dabei getrieben wurde, doch tauchte es schon nach zwei Jahren wieder auf. Wir lesen auch von einer obrigkeitlichen Verordnung im Jahre 1747, sich nicht mit brennenden Fackeln und Windlichtern in die Nähe der auf dem Neumarkt stehenden Pantomime zu begeben oder gar die Fackeln darinnen anzuzünden. Hoch und Niedrig unterhielt sich

an dieſen Poſſen, die ſpäter namentlich in der Traveſtie Gelungenes leiſteten. Im genannten Jahre finden wir im Wiener Diarium auch den Beſuch des Kaiſers und ſeines Bruders, des Herzogs Karl von Lothringen, bei einer pantomimiſchen Vorſtellung auf dem Neumarkt erwähnt. Müller [38] nennt noch im Jahre 1772 das Hofmann'ſche Marionetten- oder ſogenannte Kreuzerſpiel auf der Freiung; Hofmann war auch der Einzige, der von der Abgabe eines Theils der Einnahme an die Theatral-Direction befreit war. Haydn's Vorliebe für das Marionettentheater iſt bekannt; im fürſtlichen Schloſſe Eſterházy gelangte es unter Pauersbach's Direction zu beſonderer Vollkommenheit. [39]

Es würde unſerem Wiener Lebensbilde ein charakteriſtiſcher Zug fehlen, wenn wir nicht auch der öffentlichen Tanzbeluſtigungen gedächten. Die Tanzmuſik Wiens war vor hundert Jahren noch lange nicht tonangebend, aber die Luſt zum Tanzen war da. Von der Muſik zu den Tänzen jener Zeit iſt uns nur Weniges erhalten; es waren, wie in den ſpäteren Jahrzehnten, in den Redouten und auf öffentlichen Bällen ausſchließlich Menuetten (Minuetti di Ballo) und Deutſche (Allemands) in Gebrauch. (Contretänze, Ländler und Walzer kommen erſt ſpäter vor.) Sie waren zum Theil für volles Orcheſter, zum Theil nur für Streichinſtrumente, zwei Violinen und Baß, geſchrieben, wie z. B. jene von Holzbauer (circa 1745) und von Huber (circa 1765). In faſt gleichem gemeſſenen Gang bewegen ſich die in Nürnberg (circa 1740) erſchienenen in Kupfer geſtochenen Menuetten (2 Violinen, 2 Hörner und Baß) des Ludwig Alb. Friedr. Baptiſte. [40] Dieſe 24 Menuette wechſeln

---

38 Müller, Gen. Nachr. von beyden k. k. Schaubühnen in Wien, 1772, S. 111.

39 In der Advent- und Faſtenzeit führte man auch Krippenſpiele auf. Dieſe Vorſtellungen aus der bibl. Geſchichte wurden nicht nur von Kindern und Leuten aus der untern Volksklaſſe, ſondern auch von Perſonen aus den höhern Ständen beſucht und auch der kaiſ. Hof ließ ſie öfters in die Burg kommen. Dieſe ſtummen Theater haben ſich, alle Wandlungen überdauernd, bis auf unſere Tage erhalten.

40 Menuets nouveaux à 2 Violons, 2 Cors de Chasse et la Basse; dédiés à son Sér. Monseigneur Le Prince regnant d'Oettingen, comp. par Mr. A. L. F. Baptiste, Maître à danser de la Sér. Cour de Hesse-

(mit einer einzigen Ausnahme) regelmäßig in Dur und Moll ab und gilt immer der zweite Menuett gleichſam als Trio des vorhergehenden, der dann wiederholt wird. Die Meiſten zählen je 8 Takte in beiden Theilen; beim letzten Menuett überlaſſen Hörner und Baß den zwei Violinen allein das Feld, die ſich nun wie in einem reich geſchmückten Coda in längeren Theilen ergehen, die erſte Violine Triller auf Triller häufend, die zweite ſie unermüdet mit Achteln in weiten Sprüngen begleitend, worauf dann, den vorletzten Menuett wiederholend, alle Inſtrumente gemeinſchaftlich die Serie zu Ende führen. Die erſten Tanzſtücke von Haydn (14 Menuette für 2 Violinen und Baß, Flöte, Oboen, Fagott und 2 Hörner) erſchienen im Jahre 1767 bei Breitkopf in Abſchrift. Sie ſind noch (für Clavier allein) im Original erhalten und reichen der Schrift nach wohl ſelbſt in die 50er Jahre zurück. Später werden wir Mozart, Haydn, Beethoven und andere gleichzeitige Componiſten die Feder für die kaiſerlichen Redoutenſäle in Bewegung ſetzen ſehen; in unſerm Jahrhunderte tauchten dann die Tanzweiſen von Ferd. Gruber und Michael Pamer auf, die Vorläufer von Lanner und Strauß, mit denen die Wiener Tanzmuſik eine entſchiedene Wendung nahm und ſich den Weg durch aller Herren Länder bahnte.

Es verlohnt der Mühe, bei dieſer Gelegenheit auch die damalige Art und Weiſe, wie es bei dieſen Unterhaltungen gehalten wurde, ſowie die Tanzlokalitäten näher kennen zu lernen. Noch in den erſten 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts waren die Hauptvereinigungspunkte für Bälle nur das Theater nächſt dem Kärnthnerthor (das Theater im ſogenannten Hofballhauſe iſt nur einigemal genannt) und der Tanzſaal „auf der Mehlgrube" am Neumarkt. Bis zur Eröffnung der kaiſ. Redoutenſäle hatte das Stadttheater allein das Vorrecht, auch

---

Cassel. Oeuv. I. à Nuremberg, aux dépens de Jean Ulric Haffner, Maitre du Lut. In der franz. Vorrede ſpricht der Verfaſſer von einem, dem Fürſten vor etwa 11 Jahren gewidmeten Sonatenwerk. Walther's Lexicon ſagt S. 69: „Baptiſte, ein ber. u. ietzo florirender Frantzöſiſcher Violiniſt, hat ein Buch Sonates vor die Violin und noch ein Buch von 2 Musettes oder Vielles in Paris herausgeben laſſen." Nach Gerber ſtarb Baptiſte zu Caſſel in den 60er Jahren.

maskirte Bälle zu geben; sie begannen am 6. Januar und wurden an bestimmten Tagen bis zum Fasching-Dienstag fortgesetzt; das Einlaßgeld betrug einen Dukaten in Gold. Es wurde auf der Bühne und im Parterre getanzt, erst in späterer Zeit wurden beide vereinigt. Man gelangte zum Theater im Wagen oder Tragsessel, zu Fuß durfte sich keine Maske auf der Straße blicken lassen; alle hohen und vorhin schon unerlaubten Spiele waren strenge verboten. Das Orchester bestand aus circa 40 Musikern, welche zunächst aus der früher erwähnten, mit dem obersten Spielgrafenamte vereinten St. Nicolai-Bruderschaft bei St. Michael recrutirt wurden; sie allein hatten auch das Recht, in Zeiten, wo jede Wirthshausmusik verboten war, „bei denen Hochzeiten und ehrbaren Mahlzeiten" aufzuspielen. Es war dafür eine gewisse Taxe (Musikimpost) im Rathhause des Wiener Stadtmagistrats zu entrichten. Nachdem im Jahre 1782 der Zunftzwang der genannten Bruderschaft aufgehoben wurde, versammelten sich die Musiker, welche Tanzmusik ausführten, jeden Samstag des Morgens hinter der Säule am hohen Markt, und an den übrigen Tagen auf der Brandstatt, wo sie ein Jeder, der Musiker zu Bällen suchte, zu finden wußte.[41]

Die Verwendung des früheren, im Jahre 1744 geschlossenen Opernsaales zu Redouten, der Theatralleitung unterstehend, kam dem Publikum zum erstenmale Sonntag den 7. Jan. 1748 zu statten. „Diesen Abend (berichtet das Wiener Diarium Nr. 3) haben sich die Carnevals- oder Faschings-Lustbarkeiten in dem hierzu erbaueten prächtigen Redouten-Saal an der kais. Burg angefangen, wobey sich eine große Menge Maskern eingefunden hat, welche in allem zu sattsamen Vergnügen bedienet worden." Unter „großer Menge" waren circa 600 bis 800 Personen verstanden. Im Jahre 1752 wurden die Maskenbälle bereits in den neu und aus Stein erbauten Sälen, wie wir sie jetzt kennen, abgehalten. Die Bälle begannen am ersten Sonntag oder Mittwoch nach dem heil. Dreikönigfest und schlossen am sogenannten Erchtag (Fasching-Dienstag). Den Besuchern war es gestattet, an den gleichen Ball-Abenden in beiden Theatern im Masken-

41 Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. (Schönfeld) 1796, S 99.

kleide, jedoch ohne Larve, zu erscheinen. In den 50er Jahren sind auch im November Maskenbälle angezeigt, welche von 8 bis 2 Uhr Mitternacht währten.

Die Bälle des Hofes und Adels wurden im kleinen Redoutensaale abgehalten. Den Kammerfestins, mit und ohne Verkleidung, wohnten meistens beide Majestäten und die übrigen kaiserlichen Mitglieder bei. Der Adel gab aber auch im Saale zur Mehlgrube geschlossene Bälle und hatte das Vorrecht, auch hier in Verkleidung zu erscheinen. Hoher und niederer Adel hatten jeder seinen bestimmten Abend und waren in beiden Kreisen diese maskirten Bälle besonders beliebt.[42]

Vor Eröffnung der Redoutensäle war der Saal zur „Mehlgrube" die größte und beliebteste Tanzlocalität Wiens[43], wo man auch im Maskenkleide, jedoch ohne Larve, erscheinen durfte. Fast jeder Tag der Woche war hier besetzt, doch wurde sorgfältige Musterung der Stände gehalten. Es gab Bälle für „honette Compagnien" (aus dem Beamten- und Handelsstand u. s. w.), anspruchsvollere „Distinctions-Bälle" (Herreneintritt ein Dukaten in Gold) und „geschlossene Compagnien", von denen jede besondere Bestimmungen hatte.[44]

Außer den genannten Orten sind gleichzeitig als „berühmte" Privat-Tanzsäle noch genannt: das Defranz'sche oder sogenannte Haasenhaus in der Kärnthnerstraße (neu Nr. 14), das Stampfische Haus „zum Sommer" unter den Tuchlauben

---

42 Ende des vorigen Jahrhunderts wählte der Adel für seine Bälle den Tanzsaal des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse (neu Nr. 6), wo auch viele Concerte Statt hatten.

43 In den Kellern dieses am Mehl- (Neu-) markt gelegenen, im Jahre 1698 nach Plänen des J. B. Fischer von Erlach erbauten Gebäudes wurden die Mehlsäcke untergebracht — daher der Name. Der Saal hat seine Geschichte. Mozart gab hier im Verein mit Phil. Jak. Martin in den 80er Jahren zur Fastenzeit Abonnement-Concerte. Auch Beethoven dirigirte später hier. Im Jahre 1807 wurden die Liebhaberconcerte daselbst abgehalten. Die späteren Bälle arteten in bedenklicher Weise aus, bis im Jahre 1831 der neu und geschmackvoll hergerichtete Saal den gebildeten Ständen als Casino diente. Heutzutage ist das Haus eines der feinsten Hôtels der innern Stadt.

44 Ueber die in den 30er Jahren daselbst abgehaltenen Kinderbälle berichtet Joh. Basili Küchelbecker, Allern. Nachr. vom röm. kais. Hof. Andere Aufl. Hannover 1732. S. 420.

(neu Nr. 17) und der „berühmte große Saal" im Waffenbergiſchen Hauſe auf dem Peters-Freithofe. Die „properen" Bälle dieſer Orte mit „wol-beſetzter" Muſik und ausgeſuchten Speiſen und Getränken ſind jahrelang zur Faſchingszeit im Wiener Diarium angezeigt. Für allzu derbe Miſchung ſorgte das Entrée: Leggeld für eine Mannsperſon ein Species-Dukaten, Frauenzimmer franco. Der Anfang war um 6 Uhr Abends; das Ende iſt nicht angezeigt.[45]

Auch der Nachtmuſiken haben wir zu gedenken; ſie boten den warmblütigen Wienern eine gar willkommene Unterhaltung und weiß von ihnen ſchon im 17. Jahrhundert ein Reiſender zu erzählen.[46] Indem er den großen Muſikſinn des Kaiſers Leopold I. hervorhebt, findet er es erklärlich, „daß ſich ſo viele Muſicanten in Wien befinden, wie dann ſchwerlich irgendwo mehr anzntreffen ſind als allhier und ging ſchier nicht ein Abend vorbey, daß wir nicht eine Nachtmuſic vor unſern Fenſtern auf der Straßen hatten". In den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts gewannen dieſelben an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit. Der im großen Stil ausgeführten, ſchon früher erwähnten Serenaten mit glänzend coſtümirten mythologiſchen Masken, die an Familienfeſttagen des kaiſ. Hofes auf dem innern Burgplatz abgehalten wurden, gedenkt ein anderer Reiſender.[47] Wenn auch mit dem Tode Kaiſer Karl's VI. muſikaliſche Nachtfeſte ſolcher Pracht verſtummten, gediehen ſie doch in mannichfacher Geſtalt in bürgerlichen Kreiſen fort; ſo wird noch in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts in einem Briefe aus Wien berichtet: „Nachtmnſiken ſind hier ſo häufig, als unter dem ſchönſten italieniſchen Himmel. Bald ſind es ganze Geſellſchaften von

---

45 Als Tanzlokale ſind zu Ende des vorigen Jahrhunderts in der inneren Stadt noch genannt: das Caſino von Otto in der Spiegelgaſſe und der Trattner-Hof; in den Vorſtädten der weltbekannte Sperl. Die ſprüchwörtlich gewordene ſorgloſe Wiener Leichtlebigkeit zeigte ſich im erſten Jahrzehnt des gegenwärtigen Jahrhunderts namentlich bei Eröffnung des glänzend eingerichteten Apolleſaales in der Vorſtadt Schottenfeld, dem ſogenannten „Brillantengrund".

46 Dr. Ed. Browne ganz ſonderbare Reiſen durch Niederland, Teutſchland u. ſ. w. Nürnberg 1684. S. 237.

47 Küchelbecker's Allern. Nachricht. 1732. S. 160.

Sängern, bald rauschende Instrumentalmusik, bald auch die einzelne Flöte oder Mandoline, welche Ihnen beim nach Hause gehen aus den stillen Straßen entgegenschallen und bald einen Kreis von Zuhörern um sich versammeln, welche mit aller Schnelligkeit ihr Lager verlassen und herzuströmen." [48] Verführerischer noch werden uns diese Ständchen in einem Wiener Theater-Almanach vom Jahre 1794 (S. 173) geschildert: „In den Sommermonaten trifft man fast täglich, wenn schönes Wetter ist, Ständchen auf den Straßen, und ebenfalls zu allen Stunden, manchmal um ein Uhr und noch später. Diese Ständchen bestehen aber nicht, wie in Italien oder Spanien, in dem simplen Accompagment einer Guitarre, Mandore, oder eines andern ähnlichen Instruments zu einer Vocalstimme, denn man giebt die Ständchen hier nicht, um seine Seufzer in die Luft zu schicken, oder seine Liebe zu erklären, wozu sich hier tausend bequemere Gelegenheiten finden, sondern diese Nachtmusiken bestehen in Terzetten, Quartetten, meistens aus Opern, aus mehreren Singstimmen, aus blasenden Instrumenten, oft aus einem ganzen Orchester, und man führt die größten Symphonien auf. Besonders wimmelt es von solchen Musiken an den Vorabenden der bekannten Namensfeste, vorzüglich am Annenvorabende. Gerade bey diesen nächtlichen Musiken zeigt sich auch die Allgemeinheit und Größe der Liebe zur Musik sehr deutlich; denn sie mögen noch so spät in der Nacht gegeben werden, zu Stunden, in denen alles gewöhnlich nach Hause eilt, so bemerkt man doch bald Leute in den Fenstern, und die Musik ist in wenigen Minuten von einem Haufen Zuhörer umgeben, die Beyfall zuklatschen, öfters, wie im Theater, die Wiederholung eines Stückes verlangen und sich selten entfernen, bis das Ständchen geendigt ist, das sie öfters noch in andere Gegenden der Stadt schaarenweise begleiten." Auch zu Anfang des laufenden Jahrhunderts waren die Ständchen in Wien noch gebräuchlich. Nach Moscheles [49] gab Graf Palffy deren sechs im Jahre 1815 im botanischen Garten. Moscheles selbst, Mayseder, Merk, Giuliani und Hummel wirkten mit und führten in Gegenwart der Kaise-

48 Der neue teutsche Merkur, von C. M. Wieland. 1799. S. 51.

49 Aus Moscheles' Leben, von seiner Frau. 1872, I, S. 23.

rin Marie Louise und der Erzherzoge Rainer und Rudolph Compositionen von Beethoven, Mayseder und Hummel auf und dazwischen „lustige Jodler, die aus den Gebüschen hervorklangen und ein noch lustigeres Souper. Außerdem wohl ein halbes Dutzend, welche Privatleute den Ihrigen zu ihren Namenstagen gaben".

Die Nachtmusiken zur Zeit unserer Chronik denken wir uns in bescheidenem Zuschnitt, etwa von drei und mehr Streich- oder Blasinstrumenten (je zwei Klarinetten, Hörner, Fagott) oder auch von gemischten Instrumenten mit und ohne Gesang ausgeführt. Auf die Serenade im weiteren Sinn werden wir am gehörigen Orte zurückkommen.

Ab und zu gab es in den Jahren nach Haydn's Austritt aus dem Kapellhause allerlei Feste, die theilweise auch ein öffentliches Schaugepränge trugen. So berichtet das Wiener Diarium sehr ausführlich über ein glänzendes Fest, das der französische Botschafter Marquis d'Hautefort im November 1751 an zwei aufeinander folgenden Tagen zur Feier der Geburt des Herzogs von Burgund in seinem Palast auf der Freiung (Platz in der innern Stadt) veranstaltete. Ein von einem auserlesenen und stark besetzten Orchester ausgeführtes Concert, große Tafel, glänzender Ball in dem auf dem Platze eigens dazu erbauten Saale sind namhaft gemacht, wie auch eine glänzende Außenbeleuchtung des Hauses, transparente Bilder auf einem Prachtgerüste und ein Springbrunnen, der dem Volke unter beständigem Pauken- und Trompetenschall an beiden Abenden Wein spendete. — Ein ähnliches noch brillanteres Fest veranstaltete der neapolitanische Minister Marchese Niclas da Majo im October 1754 zur Geburtsfeier des Erzherzogs Ferdinand Karl. Der Weg vom Schottenthore nach dem in der Roßau liegenden fürstlich Liechtenstein'schen Gartenpalaste war mit einer doppelten Reihe Pechpfannen und vergoldeten Laternen beleuchtet. Palast und Garten strahlten im Widerschein von achtzigtausend Lampen und Feuertöpfen und am Hauptportale war ein doppelter Triumphbogen errichtet, auf dem zwei Chöre musicirten, eine dritte Musik mit Feldinstrumenten war oberhalb der Stiege des Prospect-Gebäudes aufgestellt. In dem von Pozzi gemalten, von zwanzig Säulen getragenen Saale, der mit unzähligen Häng- und Wandleuchtern und krystallenen Girandolen erhellt

war, bewegten sich hunderte von Masken, die um Mitternacht an sieben reich besetzten Tafeln Platz nahmen und später bis zum Morgen dem Tanze huldigten. Auch der kais. russische Botschafter gab ein nicht minder glänzendes Fest im Januar 1755 im Rofrano'schen Gartenpalast (später Auersperg'sches Palais) vor dem Burgthor zur Feier der Geburt des Großfürsten Paul Petrowiz.

Häufig finden wir erwähnt, daß Haydn von seinen frühesten Werken keinen pecuniären Vortheil zu ziehen wußte, daß er sie sorglos von Hand zu Hand wandern ließ und, anstatt erbittert zu sein, daß Andere damit Gewinn erzielten, sich im Gegentheil kindisch freute, wenn er eine seiner Compositionen in den Auslagfenstern der Musikhandlungen durch den Stich verbreitet sah. Die Richtigstellung dieser Annahme bietet zugleich Gelegenheit, auf den Musikalienhandel, wie er damals in Wien beschaffen war, ausführlicher einzugehen. Wir werden in der Folge sehen, wie rasch sich dieser für Componisten und Publikum gleichwichtige Handelszweig ausbildete, wie Firma auf Firma entstand, wieder verschwand oder an Andere überging. Vor Allem muß bemerkt werden, daß es bis in die Mitte der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts in Wien überhaupt keine ausschließlichen Musikalienhändler oder Verleger im Sinne der Jetztzeit gab. Nur ausnahmsweise kamen musikalische Werke von hier aus in den Handel; der größere Theil wurde in Abschriften verbreitet; fast alle in Kupfer gestochenen Werke kamen von auswärtigen Städten, namentlich von Nürnberg, Augsburg, Leipzig [50], Amsterdam, Paris und London. Mit dem Verkauf der Musikalien befaßten sich vorzugsweise die Buchhändler; auch Buchbinder (J. F. Baumgartner), Kupferstecher (Joh. Jak. Lidl) und Copisten (Haschke) boten Musikalien feil; selbst in einem Gewürzgewölbe (J. G. Gründler beim Kärnthnerthor) konnte man Musikwerke, z. B. Hurlebusch's Clavierstücke, kaufen. Unter

50 In Deutschland war es namentlich Gottlob Immanuel Breitkopf, der im Jahre 1745 in Leipzig die Druckerei des Vaters übernommen hatte und 1756 durch Neu-Erfindung eines Notendrucks sich in diesem Zweig verdient machte. Seit 1762 lieferte er auch die zur Orientirung so unschätzbaren thematischen Verzeichnisse gedruckter und geschriebener Musikalien, die durch ihn zu beziehen waren.

den Firmen, welche im Wiener Diarium am häufigsten vorräthige Musikalien ankündigten, sind hervorzuheben: Joh. Peter von Ghelen, kais. Hof- und Universitäts- und gemeiner Stadt Wien Buchdrucker (bei dem schon im Jahre 1725 Fux's berühmter Gradus ad Parnassum, mit beweglichen Typen gedruckt, erschienen war); Joh. Thomas Edler von Trattner, k. k. Hofbuchdrucker und Buchhändler auf dem Kohlmarkt (jetzige Café Daum) und im Schottenhof (im Jahre 1775 im eigenen Hause auf dem Graben); Jos. (später Edler von) Kurzböck, k. k. Hofbuchdrucker in allen orientalischen Sprachen und Buchhändler, Verlagsgewölb auf dem Hof, dann in der Bognergasse; Georg Bauer, Buchhändler auf dem alten Fleischmarkt; Peter Conrad Monat, Buchgewölb unter den Tuchlauben; die Kunst- und Buchführerey Prasser auf dem Kohlmarkt (Schild zum St. Johann in der Wüsten); Augustin Bernardi, Universitäts-Buchhändler, der oberen Jesuitenpforte gegenüber; Rudolph Gräffer, Buchhändler im Jesuitenhof; Herm. Jos. Krüchten, Buchhändler unter den Tuchlauben (bei der Weltkugel im Seitzerhof); Joh. Paul Kraus, Buchführer neben dem Hofballhaus; Emerich Felix Bader, Buchführer in der Bognergasse (neben dem Todtenkopf), und etwas später Huberty, Musik-Kauffmann in der Alsergasse (zum goldenen Hirschen). Der bescheidene Binz, dem wir auf dem Stephans-Friedhof begegnet sind, erlaubte sich erst später die so kostbare öffentliche Ankündigung im Wiener Diarium. Das Handlungshaus Artaria auf dem Kohlmarkt war das erste, das, im Jahre 1769 mit einem Privilegium versehen, sich bald darauf mit dem Verlag eigener gestochener Musikalien befaßte. Haydn, Mozart, Beethoven erschienen daselbst der Reihe nach mit ihren Werken und namentlich hatte Haydn in den 80er Jahren regen Verkehr mit dieser Firma, die auch, die erste in Wien, seit dem Jahre 1777 eigene Musikkataloge veröffentlichte und im folgenden Jahre zum erstenmale Musikalien selbst verlegte. Vordem hielten die drei Brüder Cesare, Domenico und Giovanni, gebürtig aus dem Orte Blevio am Comersee, verschiedene Kunstartikel in ihrem Gewölbe unter den Tuchlauben unter dem Schilde „zum König von Dänemark". (Carlo Artaria hatte seinen Laden unter demselben Schilde im Jahre 1775 gegenüber dem Michaelerhaus.) Der Firma Artaria werden wir später noch oft begegnen.

Mit dem Eigenthumsrecht der Musikalien war es im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts übel bestellt; jeder Verleger suchte dem andern durch Nachdruck zu schaden und den Copisten gegenüber standen wiederum Componisten und Verleger machtlos gegenüber. Das Schlimmste dabei war, daß mit jeder neuen Abschrift auch neue Fehler sich einschlichen, welche die Zeit endlich sanctionirte. Mitunter suchten die Componisten das Geschäft der Herausgabe selbst in die Hand zu nehmen; so kündigte Mozart im Jahre 1783 drei Clavierconcerte an, auf die man in seiner Wohnung subscribiren konnte; Haydn verlegte 1784 Claviersonaten auf eigene Rechnung, die in der Gräffer'schen Buchhandlung zu haben waren.

In Kupfer gestochene Musikalien bildeten einen Luxusartikel und kamen noch im Jahre 1770 so selten vor, daß der Buchhändler Bernardi die bei ihm vorräthige „allerneueste in Kupfer gestochene Musik" gleichsam als etwas Ungewöhnliches ankündigte. In Wien selbst wurden, wie oben erwähnt, nur hin und wieder Werke in dieser Art verlegt, doch lieferten schon im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Notenstecher Joh. Jak. Freundt und Jakob Hoffmann mit einem umfangreichen musikalischen Werk des Fürsten Paul Esterházy eine saubere Arbeit. Dreißig Jahre später klagt Küchelbecker[51], daß unter den Kupferstechern „keiner von sonderlicher Reputation anzutreffen" sei. Doch finden wir in Folge der Gründung der k. k. Kupferstich-Akademie (1766) wieder ganz tüchtige Männer, wie namentlich C. Schütz, F. Müller, Georg David Nicolai, und in zweiter Linie Beheim, Brunet, Huberty, Eberspach und den früher genannten Lidl; die geschmackvoll und fleißig ausgeführten Titelkupfer der drei Erstgenannten (Canzonetten von Martin, Gluck's Oden, Lieder und Symphonien von Haydn, Clavierwerke von Steffan, Wagenseil u. A.) wird man noch heutzutage mit Vergnügen betrachten.

Geschriebene Musikalien waren auch in Deutschland so zahlreich verbreitet, daß z. B. Breitkopf in Leipzig, Westphal in Hamburg förmliche Lager von Manuscripten hielten. In Wien bildeten diese eine Haupterwerbsquelle der Copisten, deren einzelne

51 Küchelbecker, Allerm. Nachr. S. 745.

durch langjährige Ausübung einen gewissen Ruf erlangten; so werden die Opern-Partituren des Hoftheatralcopisten Wenzl Sukowaty noch heutzutage häufig in Bibliotheken angetroffen. Durch ihre Gewinnsucht und meist unzuverläßlichen Arbeiten bildeten die Copisten eine stehende Klage der Componisten; besonders Reisende wußten sie nach Möglichkeit auszubeuten, wie denn der englische Musikschriftsteller Burney bei seinem Wiener Besuche im Jahre 1772 von ihnen förmlich belagert wurde. Einem Copisten aber fiel die Ehre zu, der Erste gewesen zu sein, der Werke von Haydn in den Spalten des Wiener Diariums ankündigte; es war dies der oben erwähnte Simon Haschke, „Musiko und Notist in den drey Huetten zu Maria Trost" (St. Ulrich, Vorstadt Wiens), der im Jahre 1768 copirte Musikalien für verschiedene Instrumente zum Verkauf anbot und unter den „besten Meistern", als Steffan, Wagenseil, Hoffmann, Wanhal, Mathielli, Toeschi, Bach und Jomelli auch Haydn nennt.[52] Zu Anfang der 70er Jahre werden dann Haydn's Symphonien und Quartette, im Ausland gestochen, von Krüchten u. A. angezeigt; Artaria folgte im Jahre 1776. Haydn's erste größere, in Wien selbst verlegte Sonatensammlung erschien 1774 bei Kurtzböck in Typendruck, in welcher Gestalt kurz zuvor auch die Partituren von Gluck's „Alceste" (1769) und „Paride ed Elena" (1770) in Typendruck, gr. Folio bei Trattner gedruckt und verlegt worden waren.[53]

Musikalisch-theoretische Werke waren kurz nach ihrem Erscheinen auch in Wien im Wiener Diarium angekündigt; so finden wir die Schriften von Mattheson, Marpurg, Rameau, Sorge und Kirnberger; auch sehen wir aus zwei Anzeigen, daß man sich damals bereits auf akustische Fragen einließ.[54]

---

52 In Breitkopf's themat. Katalogen wird Haydn das erstemal im Jahre 1763 mit einem Divertimento und 2 Concerten für Clavier genannt.

53 Damit entfällt zugleich die Anschuldigung Oscar Comettant's, der in seinem Werke „La musique, les musiciens et les instruments de musique" etc. (Paris 1869) S. 474 sagt: „De Gluck, non plus, on n'aurait pu trouver jusque dans ces derniers temps aucune grande partition en Allemagne. C'est incroyable, mais cela est ainsi."

54 Gespräch zwischen einem Musico theoretico und einem Studioso Musices von der Prätorianischen, Prinzischen, Werkmeisterischen, Weidhardi-

Die Musikliebe des österreichischen Adels, für die wir zum Theil schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wiederum bis in die Epoche Beethoven zahlreiche Belege finden, gab sich auch im Verlauf des verflossenen Jahrhunderts in mannigfacher Weise kund. Wir dürfen uns nur der im Jahre 1724 bei Hofe veranstalteten Aufführung der Oper Euristeo von Caldara und anderer Hoffestlichkeiten erinnern, um schon hier auf der Bühne und im Orchester ein selbstausübendes hochadeliges Personal kennen zu lernen, das jedem gleichzeitigen Hofkapellmeister hohe Befriedigung gewährt haben mußte. Haydn trat in nähere Beziehung zum hohen und höchsten Adel; es genügt hier, die Grafen Apponyi, Erdödy, den Fürsten Lobkowitz zu nennen, denen Haydn einen Theil seiner Streichquartette widmete; ferner den Fürsten Schwarzenberg, in dessen Palais die ersten Aufführungen der Schöpfung und der Jahreszeiten stattfanden; die Fürsten Liechtenstein, Auersperg, Kinsky, Lichnowsky, Trauttmannsdorff und die Grafen Czernin, Harrach, Fries und Sinzendorf, die im Verein mit Fürst Schwarzenberg und unter unmittelbarer Anregung van Swieten's die Compositionen der erwähnten Oratorien veranlaßten. Aus den 50er und 60er Jahren sind als ausübende Sänger und Sängerinnen in den bei Hofe aufgeführten Opern Fürst Taxis, Graf Pergen, die Gräfinnen Frankenberg, Rosenberg, Lamberg, Kollonicz u. A. namhaft gemacht; auf dem Clavier thaten sich ferner hervor Graf Althann, die Gräfinnen Zierotin, Wilczek und Baronin von Gudenus. Auch die Orgel war vertreten; so spielte die jugendliche Fürstin Leopoldine Liechtenstein beim Theresienfeste, 15. Oct. 1765, in der Kapelle des Reconvalescentenhauses auf der Landstraße ein Orgelconcert ihres Lehrers Christoph Stephan. (Wiener Diarium Nr. 84.) — In der Theresianischen Ritter-Akademie sehen wir sogar wiederholt Opern, Singspiele, Ballete und Schauspiele mit Musik ausschließlich von den jungen Cavalieren dargestellt, die auf der Bühne und im Orchester vor den

---

schen, Silbermannischen und Telemannischen Temperatur. 8°. 1749. — Fr. Wilh. Riedt's Versuch über die musik. Intervalle in Ansehung ihrer wahren Anzahl, ihres eigentl. Sitzes und natürl. Vorzuges in der Composition. Berlin 1753.

geladenen Gäſten und dem kaiſ. Hofe Proben ihrer Kunſtfertigkeit ablegten.

Den meiſten der früher und ſpäter oft genannten Namen begegnen wir im Wiener Diarium auch in der Mitte des vorigen Jahrhunderts als Betheiligte bei den wahrhaft glänzenden Schlittenfahrten, die der kaiſ. Hof oder abwechſelnd einer der Fürſten Paul Anton Eſterházy, Joh. Adam von Auersperg, Joſ. Adam von Schwarzenberg, Franz von Liechtenſtein, von Kinsky, Graf Clary unter Betheiligung der wirkl. geheimen Räthe und Kammerherren, Fürſten, Grafen und Barone veranſtalteten (deren Gemahlinnen und Töchter durch das Loos jedem Einzelnen zugetheilt) und ihre Rundfahrt unter Begleitung von Pauken und Trompeten und einem Chor Waldhorniſten durch die Hauptſtraßen der inneren Stadt auf dem Burgplatz mit dem ſogenannten „Rädel" beſchloſſen, worauf dann Diner und Ball im Palais des jeweiligen Veranſtalters folgte.

Den Reigen fürſtlicher Muſikkapellen, die in der Muſikgeſchichte Wiens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ſo wichtige Rolle ſpielen, eröffnet ſchon jetzt, am Ausgang der 40er Jahre, in glänzender Weiſe und gleichſam als Vorläufer der erſt in den 60er Jahren zu größerer Bedeutung ſich erhebenden fürſtlich Eſterházy'ſchen Kapelle jene des Prinzen Joſeph Friedrich von Hildburghauſen. Dieſer kunſtſinnige Prinz (geb. am 5. Oct. 1702, geſt. am 4. Aug. 1787) trat frühzeitig in öſterreichiſche Dienſte und ſtieg bis zur Stufe eines Feldmarſchalls und General-Feldzeugmeiſters. Sein langjähriger Aufenthalt in Wien und die Nähe eines ſo muſikliebenden Hofes nährte ſeine Leidenſchaft für die Tonkunſt, der er in ſeinem Palais eine wahrhaft fürſtliche Stätte bereitete.[55] Der Prinz

---

55 Dieſes Palais vor dem Burgthor, am Joſephſtädter Glacis gelegen, wurde 1724 im Auftrag des Marquis Roſrano von J. B. Fiſcher von Erlach erbaut. Aus einem halbrund ausgebauchten Mittelbau und hervortretenden Seitenflügeln beſtehend, war es zur Zeit des Prinzen berühmt durch ſeine prachtvolle innere Ausſchmückung. Eine in Kupfer geſtochene Abbildung im Almanach de Vienne, 1773, zeigt die Hauptfaçade noch mit einem Gitter umgeben.

unterhielt eine anſehnliche Muſikkapelle und veranſtaltete jeden Winter an den Freitags-Abenden, an denen die Theater geſchloſſen waren, muſikaliſche Akademien, die vom Hofe und hohen Adel beſucht wurden. Dittersdorf, für deſſen Ausbildung der Prinz in väterlicher Weiſe ſorgte und der in den 50er Jahren ein rühriges Mitglied der Kapelle wurde, hat uns zuerſt deren Einrichtung beſchrieben. Der kaiſ. Hofcompoſitor Joſeph Bonno, ſpätere Hofkapellmeiſter, hatte die Anordnungen und die Leitung der Aufführungen übernommen, Joſeph Trani war Orcheſterdirector; zuweilen dirigirte auch Dittersdorf, und als Gluck im Jahre 1751 wieder nach Wien kam, wurde auch er für die Kapelle gewonnen und ward durch ſeine vielſeitige Bildung dem Prinzen bald ein unentbehrlicher Hausfreund. Die Kapelle verſammelte ſich dreimal wöchentlich zu Uebungen; nach Oſtern endigten die Winter-Akademien und waren die Muſiker im Sommer frei, doch mußten ſie ſich täglich bis vier Uhr Nachmittags in Bereitſchaft halten. Die vorzüglichſten Mitglieder der Hofkapelle, der Hofoper und des franzöſiſchen Schauſpiel-Orcheſters und der beſten Kirchenchöre waren hier vereinigt und an Concerttagen wurde das Orcheſter noch verſtärkt — kein Wunder (ſagt Dittersdorf), daß dieſe Akademien in ganz Wien als die beſten anerkannt wurden. Zur Aufführung kamen u. a. Symphonien von Jomelli und Gluck, Oratorien, Arien aus den damals beliebteſten Opern, Violinconcerte von Benda, Tartini, Locatelli und Zuccarini. Dittersdorf ſelbſt beſchreibt in warmen Worten ſeine Seligkeit beim Vortrag ſeines erſten Violinconcertes vom Orcheſter begleitet. Als Inſtrumental-Soliſten ſind genannt: Pugnani, van Malder und Dittersdorf (Violine), Gentſch (Cello), Le Claire (Flöte), Schmitt und Beſozzi (Oboe, Erſterer auch Baſſethorn), Tune (Fagott), Stamitz, Leutgeb und beide Hubaczek (Waldhorn). Von vorzüglichen Geſangskräften traten hier auf: die Altiſtin Vittoria Teſi (-Tramontani), die Sopraniſtinnen Thereſia Heinisch (verehel. Pettmann), Katharina Starzer, Cattèrina Gabrieli, der Tenoriſt Karl Friberth, die Caſtraten Guarducci und Manzuoli. Im Sommer brachte der Fürſt gewöhnlich einige Monate auf ſeiner am Marchfluß, nahe bei deſſen Mündung in die Donau bei Hainburg gelegenen Herrſchaft Schloßhof zu, einem prächtigen, vom Prinzen Eugen von

Savoyen erbauten Schloſſe ſammt Park. Auch hier wurden gelegentlich Concerte und auch Opern veranſtaltet und ſelbſt herumziehende Komödianten-Truppen fanden ein gaſtliches Dach und weckten durch ihre, wenn auch beſcheidenen Leiſtungen zuerſt die Luſt des jungen Dittersdorf zur dramatiſchen Tonkunſt. Ein mehrtägiges, glänzendes und an Abwechslung reiches Feſt zu Ehren der Anweſenheit des Kaiſerpaares, in Begleitung der Erzherzoge Joſeph und Karl, und der Erzherzoginnen Marianne und Chriſtine fand im September 1754 ſtatt und iſt im Wiener Diarium (Nr. 82) und in Schmid's „Gluck" (S. 54—67) ausführlich beſchrieben worden und erſchien auch als einzelne Broſchüre bei J. P. v.Ghelen. Der Prinz reiſte im Jahre 1758 zur Reichsarmee, kehrte aber im folgenden Jahre zurück. Sein Aufenthalt war diesmal von kurzer Dauer, da er in Folge des Abſterbens ſeines Großoheims die Vormundſchaft über ſeinen Mündel übernehmen mußte. Doch wurde ihm noch in den letzten Wochen ſeines Wiener Aufenthaltes die Ehre zu Theil, beide Majeſtäten in ſeinem Palais zu begrüßen. Dieſelben waren, nach Angabe des Wiener Diariums (Nr. 23), am 18. März in Begleitung der jungen kaiſerlichen Herrſchaften und vieler Mitglieder des Adels gekommen, der Aufführung eines von Metaſtaſio verfaßten und von Bonno in Muſik geſetzten geiſtlichen Oratoriums, „Iſaac ein Vorbild des Erlöſers" (Isacco figura del redentore, 1740 auch von Reutter componirt) beizuwohnen. Das Werk und die Ausführung mußte ſehr gefallen haben, denn es wurde in den nächſten Tagen zweimal wiederholt und waren noch weitere Aufführungen in Ausſicht genommen. Der Prinz befand ſich im Jahre 1761 abermals in Wien und wohnte zu Ebenthal, wo ihn die Kaiſerin mit der Gemahlin des Erzherzogs Joſeph und zweier Erzherzoginnen beſuchte, bei ihm dinirte und Abends nach Schönbrunn zurückfuhr. (Wiener Diarium Nr. 68.)

Schloßhof kaufte Kaiſer Franz I. und ſchenkte es der Erzherzogin Chriſtine; der Palaſt in Wien kam ſpäter in den Beſitz der fürſtl. Familie Auersperg. Die Mitglieder der Kapelle, welche nicht ſchon anderwärts angeſtellt waren, wurden vom Theater nächſt der Burg und vom Fürſten Paul Anton Eſterházy übernommen.

6.

Lehr- und Wanderjahre.[1]

Wir finden Haydn auf der Straße wieder. Es war an einem feuchten Novemberabende im Jahre 1749, wenige Wochen nach dem Prieſterjubiläum im Dome. Haydn's ganzer Reichthum beſtand in ſeinen abgenutzten Kleidern, die er am Leibe trug. Gequält von Hunger, die Taſchen leer, ohne Freund, den er um ein ſchützendes Obdach hätte angehen können, irrte der Arme die Nacht hindurch in den Straßen Wiens umher, bis er endlich erſchöpft ſich auf die nächſtbeſte Sitzbank niederließ. So fand ihn der grauende Morgen und mit ihm trat die Noth mit verdoppelter Strenge an ihn heran. Wohl mögen ſeine Gedanken zunächſt auf das Vaterhaus gerichtet geweſen ſein und über den Entſchluß, dahin ſeine Schritte zu lenken, hätten vielleicht die nächſten Stunden entſchieden. Da führte ihm der Zufall einen Bekannten zu; es war der Tenoriſt Spangler, zu jener Zeit Erzieher in einem Privathauſe und Choriſt in der Hofpfarrkirche St. Michael. Haydn erzählte ihm ſein Mißgeſchick und der Sänger, von der troſtloſen Lage des Verſtoßenen gerührt, bot ihm ſeinen Schutz an. Spangler geſtand, daß er mit Weib und Kind zwar nur ein einziges Dachzimmer inne

---

1 Die chronologiſche Folge der Begebenheiten aus Haydn's nun folgenden zehn Lebensjahren bot die meiſten Schwierigkeiten in ſeiner ganzen Künſtlerlaufbahn. Eine endliche Feſtſtellung zu ermöglichen, war es nöthig, aus den maßgebenden biographiſchen Notizen die ſich kreuzenden Widerſprüche nach Möglichkeit auszugleichen, dabei aber auch mehrere Hauptmomente, der allgemeinen Annahme entgegen, dahin zu verlegen, wo die größere Wahrſcheinlichkeit für ſie ſpricht. Die Beweggründe werden in den einzelnen wichtigeren Fällen näher bezeichnet.

habe, daß sich aber eine, wenn auch bescheidene Lagerstätte wohl werde herrichten lassen. Haydn folgte seinem Retter und war für die nächste Zeit geborgen. Suchen wir unterdessen über den braven Mann Näheres zu erfahren.[2]

Johann Michael Spangler hatte, 27 Jahre alt, am 12. Febr. 1748 die ledige Maria Theresia Kürner geheirathet. Die Trauung fand bei St. Michael statt. Die dieser Ehe entsprossenen Kinder hießen Franz Michael Anton, Maria Magdalena Rosalie, Johann Georg Joseph, Maria Margaretha Thekla, Barbara und Ignaz Vincenz.[3] Nach dem Tode seines Vorgängers Ferdinand Zangl, der im 70. Lebensjahre als Chorregent bei St. Michael am 23. April 1775 starb, erhielt Spangler dessen Stelle und behielt sie bis zu seinem Tode; er starb, 73 Jahre alt, am 4. Juni 1794. Als Tenorsänger und Kirchencomponist geschätzt[4] war er auch eines der ersten Mitglieder (seit 1775 auch Assessor) der im Jahre 1771 gegründeten Tonkünstler-Societät (jetzige „Haydn"), welchem Vereine auch seine Söhne Georg (seit 1777) und Ignaz (seit

2 Den Vorgang mit Spangler erzählen Framery und Le Breton auch hier nach Aussage Pleyel's. Die Gegenproben von Carpani und nach ihm Fétis sind nicht stichhaltig. Carpani, der überhaupt Framery ein ganzes Sündenregister vorwirft, läßt Haydn direct zum Perückenmacher Keller wandern (Le Haydine, p. 90) und greift damit um zehn Jahre voraus. Er corrigirt zugleich die Namens-Rechtschreibung (schreibt aber selber Homburg statt Hainburg u. dgl.) mit „Sprangler" und läßt diesen, um die Unmöglichkeit einer Ehe zu beweisen, als 13jährigen Knaben auftreten (S. 278). Griesinger berichtigt ebenfalls Le Breton in der Allgem. Musik-Zeitung. Er sagt (Jahrg. XIII, Nr. 8): „Spangler war jünger als Haydn und zur Zeit, wo Letzterer das Kapellhaus verließ, gewiß noch nicht verheirathet, also konnte auch Haydn bei ihm keine Zuflucht finden." Le Breton irrt jedoch in einem Nebenumstande, indem er sagt, Haydn habe aus Dankbarkeit Spangler in die fürstl. Kapelle aufgenommen. Aber eben diese Verwechslung mit dessen Tochter spricht für die Glaubwürdigkeit von der ursprünglichen Erzählung Pleyel's. — Viele endlich geben Spangler als Meßner von St. Michael an und lassen Haydn vom Kapellhause aus direct zu ihm ins Michaelerhaus ziehen. Auch dies ist zu widerlegen, indem Spangler, wie die Zinsbücher ausweisen, erst im Jahre 1761 in dies geistliche Haus zog.

3 Pfarr-Register von St. Stephan und St. Michael.

4 Jahrbuch der Tonkunst (Schönfeld), 1796, S. 58.

1793) angehörten.[5] Spangler's ältester Sohn Michael, geboren am 9. Febr. 1749, wurde Curat und sehr beliebter Prediger bei den Barnabiten zu St. Michael; er führte den Klosternamen Bernardus und starb am 10. Nov. 1800. — Spangler's älteste Tochter Maria Magdalena, geb. am 4. Sept. 1750, wurde durch Haydn's Verwendung, womit er zugleich seine Dankbarkeit gegen die Eltern thätig bewies, im Jahre 1768 als dritte Discantistin in der fürstlich Esterházy'schen Kapelle angestellt. Im Jahre 1775 sang sie den Sopranpart bei der ersten Aufführung von Haydn's „Tobias" und zog im folgenden Jahre mit ihrem Manne, dem schon früher genannten Tenoristen und nachherigen Kapellmeister Karl Friberth, nach Wien, wo sie am 29. Aug. 1794 starb. — Georg, der zweite Sohn Spangler's, geb. am 22. März 1752, war Tenorist bei St. Michael und seit 1793 auch in der Hofkapelle, wo ihm nach Umlauf's Tode (1796) das Hofmusik-Archiv und die Leitung der acht Hofsängerknaben anvertraut wurde; im Jahre 1798 wurde er auch titulirter Kapellmeister-Substitut. Der Tonkünstler-Societät gehörte er als Assessor junior an und wirkte in deren Akademien als Solosänger mit. Nach des Vaters Tode erhielt er dessen Stelle als Chorregent bei St. Michael. Verschiedene Kirchencompositionen von ihm, in Abschrift verbreitet, sind noch heutzutage in Gebrauch; eine Vocalmesse schrieb er für den Fürsten Esterházy. Er starb am 2. Nov. 1802 als k. k. Hof-Vicekapellmeister. — Spangler's dritter Sohn Ignaz, geb. am 31. Oct. 1757, trat im December 1800 als Tenorist in die Hofkapelle und starb am 5. Dec. 1811. Er war zugleich Magistratsbeamter, in welcher Eigenschaft auch einer seiner beiden Söhne später genannt ist. — Die beiden jüngsten Töchter Spangler's, Thekla und Barbara, wurden unter den Namen Flamm und Steiner geachtete Beamtensfrauen; den Magistratsbeamten Flamm bezeichnet Schönfeld (S. 16) als sehr musikalisch und lobt auch dessen Tochter als eine „geschickte Altistin". Antonie Flamm trat denn auch in der Tonkünstler-Societät in den Jahren 1794—1812 wiederholt als Solosängerin

5 Denkschrift der Tonkünstler-Societät „Haydn" von C. F. Pohl. Wien 1871.

auf, namentlich in Haydn's „Sieben Worte Christi am Kreuze". Im Jahre 1798 sang sie eine eigens für sie von Haydn componirte Arie in der Advent-Akademie der Societät.

Haydn war nun (selbst dem Wortlaute nach) unter Dach. Dies war aber auch alles; es begann nun für ihn der harte Kampf ums Dasein. Eine Kette von Entbehrungen und getäuschten Hoffnungen erwartete ihn; wie bitter dieselben gewesen sein müssen und wie die Erinnerungen an sie ihm noch im höchsten Alter vor Augen schwebten, entnehmen wir den Gesprächen mit den, ihn im letzten Jahrzehnt seines Lebens besuchenden Freunden, u. a. ein Jahr vor seinem Tode mit dem Componisten Nisle.[6] Mit besonderem Nachdruck (berichtet Nisle) gefiel sich Haydn bei der Erzählung seiner Jugendzeit zu verweilen und der Schwierigkeiten zu gedenken, mit denen er zu kämpfen hatte und wie er sich habe plagen und oft kümmerlich behelfen müssen. Auch dem Maler Dies (S. 28—31) schilderte er seine damals hoffnungslose Lage. Als die Eltern seine Noth erfuhren, erwachte bei ihnen und namentlich bei der bekümmerten Mutter aufs Neue der still gehegte Wunsch, den Sohn sich dem geistlichen Stande widmen zu sehen. Doch weder das um die Zukunft ihres Kindes besorgte Mutterherz, noch die Ermahnungen des Vaters waren im Stande, ihn trotz all' seiner Frömmigkeit den Klostermauern zuzuführen und ihn von seinem Entschlusse, ein Musiker zu werden, abwendig zu machen. Seine Mission für diese Kunst mag ihm als ein dunkles Gefühl, das er sich selbst nicht zu erklären vermochte, vorgeschwebt haben und, ohne eigentliche Gegengründe angeben zu können, hatte er allem Zureden der Eltern gegenüber nur die bestimmte Erklärung: „Ich mag kein Geistlicher werden." Und dennoch hätte es bald von anderer Seite geglückt, ihn wankelmüthig zu machen, denn wenn er auch den Bitten der Eltern widerstanden hatte — die Noth war mächtiger, der Hunger gewann die Oberhand und hielt selbst die Liebe zur Musik in Schranken. In einem Anfalle von Trostlosigkeit entschloß er sich wirklich, in den Orden der Ser-

---

6 Joh. Nisle, Waldhornist und Componist, geb. 1788 zu Neuwied. Auf einer größeren Reise kam er auch nach Wien und beschreibt seinen Aufenthalt daselbst in der Berliner Allg. musik. Zeitung, Jahrg. 1829, Nr. 7. 8. u. 9.

viten zu treten, um ſich (wie Dies ſagt) doch endlich einmal ſatt eſſen zu können. Dieſer Vorſatz war aber nur vorübergehend; Haydn's glückliches, der Melancholie wenig zugängliches Temperament ſiegte und der Humor half ihm, ſich über das Traurige ſeiner Lage hinweg zu ſetzen. An ein eigentliches Studiren war aber vorderhand nicht zu denken, ſo lange er mit einem jungen Ehepaar und einem erſt nach Monaten zählenden Sprößlinge ein- und dieſelbe Kammer theilen mußte. Auch ſtand die Sorge ums tägliche Brod obenan; Haydn ſchlug ſich den Winter über durch, ſo gut es eben ging; er geigte bei den verſchiedenſten Gelegenheitsmuſiken, ſpielte wohl auch zum Tanze auf, beſorgte Arrangements für ein und mehrere Inſtrumente — kurz, er griff zu, wo es etwas zu verdienen gab, dabei auf allerlei Projecte ſinnend, die er, raſch gefaßt, ebenſo ſchnell wieder verwarf.

Unterdeſſen war der Winter verſtrichen; der Frühling kam und mit ihm erwachte bei Haydn die Sehnſucht ins Freie. Eine der von Wien nach dem bekannten Wallfahrtsorte Mariazell in Steiermark abgehende Proceſſion mag Haydn veranlaßt haben, ſich ihr anzuſchließen — er war alſo Pilger geworden. Sein Auftreten in Mariazell erzählen Grieſinger und Dies in der Hauptſache ziemlich übereinſtimmend.[7] Haydn ſtellte ſich bei ſeiner Ankunft dem Chormeiſter P. Florian Braſtil als einen ausgetretenen Kapellſänger bei St. Stephan vor, zeigte einige Geſangsſtücke (wahrſcheinlich eigene Compoſitionsverſuche) und bat, ſie in der Kirche ſingen zu dürfen. Der Chormeiſter aber fertigte ihn kurz ab: es käme Lumpengeſindel genug von Wien, Jeder gäbe ſich für einen Kirchenſänger aus und wenn es darauf ankäme, wüßte Keiner eine Note zu treffen. Haydn nahm nun ſeine Zuflucht zu einer Liſt. Er begab ſich am folgenden Tage auf den Chor, hörte eine Weile dem Organiſten Franz Xaver Widerhofer zu und miſchte ſich mit der unbefangenſten Miene unter die Sänger. Unbemerkt ſuchte er ſich nun dem Soliſten zu nähern und ihn zu überreden, ihm ſeinen Part

---

7 Biogr. Notizen, S. 11; Biogr. Nachrichten, S. 32. Die Namen der damals fungirenden Perſonen verdanke ich der Güte des Hrn. Dr. J. Pauer, Superior und fürſtl. Conſiſtorialrath in Mariazell.

zu überlaſſen. Da der Sänger aus Furcht vor ſeinem Vorgeſetzten einzuwilligen zögerte, nahm Haydn den Augenblick wahr, wo das Solo beginnen ſollte, bemächtigte ſich ohne weiteres des Notenblattes und ſang ſo ſchön, daß der ganze Chor verwundert aufhorchte und der Dirigent nach Beendigung des Hochamtes ſich entſchuldigte, ihn ſo rauh abgewieſen zu haben. Auch die Geiſtlichen, der Superior P. Petrus Bierbaum an der Spitze, erkundigten ſich nach dem fremden Sänger und luden ihn zur Tafel. Damit war dem Erfolg der Reiſe die Krone aufgeſetzt. Haydn nahm die Einladung hocherfreut an und dehnte ſie auf acht Tage aus. Wohlgeſättigt und im Beſitz einer kleinen, für ihn aber immerhin beachtenswerthen Summe Geldes, das Reſultat einer für ihn veranſtalteten Collecte, verließ unſer Pilger das gaſtliche Dach und den freundlichen Ort und kehrte wieder nach der Kaiſerſtadt zurück.

In Wien angekommen, galt es nun ſelbſtändig zu werden. Spangler war in ein anderes Stadtviertel gezogen und ſeine Familie hatte Zuwachs erhalten; überdies wäre es unbeſcheiden geweſen, wenn Haydn von der ihm für den Augenblick gebotenen Hülfeleiſtung ferner Gebrauch gemacht hätte. Wo aber die Mittel hernehmen, um ein wenn auch noch ſo beſcheidenes Lager zu finden, um ſich zu kleiden, zu ernähren und in ſeinem Berufe zu vervollkommnen? Die Bedrängniß war groß, doch die Hülfe nicht fern. Eine mildthätige Familie ebnete ihm den Weg, indem ſie ihm in der uneigennützigſten Weiſe für den erſten Augenblick die Mittel zu ſeiner Erhaltung bot. Im erſten Teſtament Haydn's (dat. 1801) leſen wir unter den Legaten §. 58: „Der Jungfrau Anna Buchholzin 100 Fl., weil mir ihr Groß Vatter in meiner Jugend und äußerſten Noth 150 Fl. ohne Intereſſen geliehen, welche ich aber ſchon vor 50 Jahren bezahlt habe.“ Dieſes Legat iſt auch im zweiten Teſtament (dat. 1809) §. 32 wiederholt und iſt die Empfangsbeſtätigung der ausgeſetzten Summe eingetragen. Dies (S. 36) giebt eine wenig bemittelte Strumpfwirker-Familie an, die ſich Haydn gegenüber ſehr menſchenfreundlich erwies. Die ihm erwieſene Wohlthat muß ſo recht zu gelegener Stunde gekommen ſein, da ſich Haydn ihrer noch nach fünfzig Jahren erinnerte und dankbaren Herzens Dienſt mit Gegendienſt vergalt. Wie die Nachforſchungen in den Pfarr-Regiſtern und Todten-Protokollen ergaben, wäre

hier der bürgerliche Baudmacher (Posamentirer) Johann Wilhelm Buchholz gemeint, der im März 1753 beim weißen Rößl am Neubau (Vorstadt Wiens) im 61. Lebensjahre verschied; seine Witwe Maria Anna starb ebendaselbst im Jahre 1773, 80 Jahre alt. Der Umstand jedoch, daß auch bei der Vermählung Haydn's ein Buchholz als Beistand genannt wird, berechtigt nicht minder zu der Annahme, eben ihn als den Mann zu bezeichnen, der hier Haydn aus der Noth half. Es war der bürgerliche Marktrichter Anton Buchholz, damals wohnhaft beim goldenen Krebsen in der Ungargasse, Vorstadt Landstraße. Buchholz starb am 17. Sept. 1769, 84 Jahre alt, im großen Jesuitenhaus nächst dem h. Kreuzerhof, und seine Frau, Eva, unmittelbar nach ihm am 14. Oct., alt 74 Jahre.

Haydn war nun plötzlich ein reicher Mann geworden. Hundertundfünfzig Gulden! eine solche Summe hatte er bis dahin wohl nie zu Gesicht bekommen, vielweniger selbst besessen. Nunmehr konnte er sich vor Allem eine Wohnung suchen, die er obendrein in der innern Stadt und in einem geistlichen Hause fand. Zwar war es abermals nur eine Dachkammer, die er bezog, aber er war ja in dieser Beziehung nicht verwöhnt und konnte doch endlich einmal in ungestörter Ruhe seine Studien verfolgen.

Es ist nicht undenkbar, daß Haydn beim Einzug in seine neue Wohnung den Gedanken faßte, dieselbe mit einer umfangreichen Arbeit gewissermaßen einzuweihen. Bei seiner kindlich frommen Denkungsart war dazu ein der Kirche dargebrachtes Werk wohl das geeignetste. Mußte er doch noch ganz erfüllt gewesen sein von seiner Pilgerfahrt nach Mariazell. Nicht weniger unwahrscheinlich dürfte die Annahme sein, daß er schon dort, angeregt durch seine gastfreundliche Aufnahme, sich die Aufgabe setzte, dem dortigen Kloster zu zeigen, was er zu leisten im Stande sei. So dürfen wir es wohl immerhin wagen, die früher erwähnte Messe, Haydn's erste Messe, hier einzureihen. Wir werden für sie in dieser ersten Lebensperiode Haydn's, weder früher noch später, kaum einen geeigneteren Platz finden. Ihre ganze Anlage, ihre Unfertigkeit im Einzelnen, die grammatikalischen Unebenheiten, der schwankende, in ausgefahrenen Formen sich bewegende Stil und gleichzeitig die sorglose Ungezwungenheit und kecke Durchführung, namentlich der beiden

Soloſtimmen, denen nicht wenig zugemuthet wird, deuten insgeſammt auf eine Zeit hin, in welcher der jugendliche Componiſt im Schaffen ſich ſozuſagen noch vogelfrei bewegte, alle Augenblicke ſtrauchelte und, einer feſten Grundlage entbehrend, faſt Alles dem Zufall und angeborenen Inſtinkt anheim ſtellen mußte. Bei den zwei concertirenden Sopran-Soloſtimmen mag Haydn etwa an ſich und an ſeinen Bruder gedacht und nichts niedergeſchrieben haben, das Beide nicht im Stande geweſen wären auszuführen. Dieſe beiden Soloſtimmen, mit Trillern und verzierten Gängen reich bedacht, bewegen ſich über einem dreiſtimmigen Chor (Alt, Tenor, Baß), begleitet von zwei Violinen, Contrabaß und Orgel. In den kirchlichen Muſikarchiven findet ſich dieſe Meſſe häufig vor, wenn ſie auch nur ſelten benutzt wird; im geiſtl. Stifte Göttweig, dem meiſtens tüchtige Sängerknaben zu Gebote ſtanden, wurde ſie jedoch ſeit dem Jahre 1785 neunzehnmal aufgeführt. Als ſie voriges Jahr (1873) bei St. Stephan unter Direction des Domkapellmeiſters Preyer zur Aufführung kam, machte ſie einen eigenthümlichen Eindruck. Niemand mochte in ihr wohl eine Arbeit von Haydn ahnen; kaum daß hie und da ein verwandter Zug an deſſen ſpätere Schreibweiſe anklingt, man müßte denn im Ganzen die, auch in ſeinen ſpäteren Meſſen oft gerügte Lebendigkeit und Munterkeit in Anſchlag bringen, der gegenüber der, dem Agnus Dei innewohnende Ernſt um ſo mehr überraſcht. In Haydn's thematiſchem Verzeichniß ſeiner Werke iſt dieſe Meſſe erſt von dritter Hand nachträglich zugefügt, denn ſie war Haydn ganz aus dem Gedächtniß entſchwunden und nur ein Zufall brachte ſie ihm wieder in die Hände. Bertuch und Dies[8] erwähnen ihrer bei ihren Beſuchen im Jahre 1805. Gegenüber der ganz unwahrſcheinlichen Behauptung Bertuch's, Haydn habe die Meſſe im Jahre 1742 noch als Chorknabe bei St. Stephan geſchrieben, trifft die Bemerkung Dies', der vom Wiederfinden des ſeit 52 Jahren verlorenen Kindes ſpricht, mit der hier angenommenen Zeit, Anfang der 50er Jahre, zunächſt zuſammen. Dem raſch alternden, kränklichen Meiſter bereitete der unerwartete

8 Karl Bertuch, Bemerkungen auf einer Reiſe aus Thüringen nach Wien im Winter 1805—6, 1808, II, S. 174. Dies, Biogr. Nachr., S. 72.

Fund eine herzliche Freude; mußte er ſich doch in dieſem Augenblick des Ausgangs ſeiner muthvoll durchkämpften Laufbahn lebhaft erinnern und mit ſtolzer Befriedigung der gewaltigen Höhe gedenken, die er ſeit jener Zeit erklommen. Da überdies gerade eine Milderung ſeiner körperlichen Schmerzen eintrat, nahm er nach langer Zeit ſogar die Feder wieder zur Hand und unternahm es, der Meſſe durch Hinzufügung von Blasinſtrumenten einen Aufputz zu geben, dabei ganz überſehend, daß dies überreiche Gewand ſein an ſich anſpruchloſes Geiſteskind erdrücken mußte. Dabei ließ er alle Fehler im Satz, ſelbſt die augenfälligſten, ſtehen und trug ſie ſelbſt zum Theil auf die Blasinſtrumente über. „Was mir (ſagte Haydn zu Dies) an dieſem Werkchen beſonders gefällt, iſt die Melodie und ein gewiſſes jugendliches Feuer, und das bewegt mich, täglich einige Takte niederzuſchreiben, um den Geſang mit einer Harmoniemuſik zu begleiten.“ Auf dieſe Weiſe traten Flöte, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Trompeten und Pauke hinzu und noch während der Arbeit ſchrieb der liebenswürdige Greis an ſeine Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, um die Meſſe zur Herausgabe zu befördern, da er damit ſeinem Gönner, dem Fürſten Eſterházy, noch dankbar huldigen wollte. Die Meſſe wurde auch richtig abgeſchickt und war noch im Katalog der großen Auction genannter Verlagshandlung (1836) als vorräthig angezeigt, aber nur im Manuſcript. Eine gedruckte Ausgabe, Singſtimmen mit Orgelbegleitung, erſchien nur in London bei Novello (Nr. 11 der Haydn'ſchen Meſſen). Die aus dem Nachlaſſe Haydn's ſtammende Partitur, nun im fürſtl. Muſikarchiv zu Eiſenſtadt, iſt, ſoweit es Singſtimmen, Streichinſtrumente und Orgel betrifft, von der Hand Elßler's, Haydn's Copiſten; die Blasinſtrumente ſind dem Anſcheine nach von Polzelli, einem Schüler Haydn's, hinzugefügt. Im Zuſammenhang mit Haydn's ſonſtigen Compoſitionen aus ſeiner früheſten Periode wird auch dieſer Meſſe nochmals gedacht werden.

Das dem Barnabiten-Collegium gehörige ſogenannte „alte Michaelerhaus“[9] am Kohlmarkt (einer Straße in der Richtung

9 Das „alte“ Michaelerhaus (1716 erbaut) als Gegenſatz zum „neuen“ (1735 erbaut), das als Durchhaus benutzt wird. Beide ſind unmittelbar an die Hofpfarrkirche zum h. Michael angebaut.

zwischen dem Graben und der kais. Burg), wo Haydn nun wohnte, hatte damals, wie das sorgfältig geführte Zinsbuch [10] ausweist, einige für uns interessante Miethparteien. Im ersten Stock wohnte seit dem Jahre 1745 bis zu ihrem Tode die Fürstin Maria Octavia, Witwe des Fürsten Joseph Anton Esterházy, der, nur wenige Monate regierend, im Jahre 1721 gestorben war. Bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes Paul Anton (der Haydn als seinen Kapellmeister anstellte) führte diese Fürstin das Majorat und zog dann nach Wien. (Wir werden der fürstlichen Frau, die sich die Hebung ihrer Musikkapelle angelegen sein ließ, später nochmals begegnen.) Haydn befand sich also schon jetzt mehrere Jahre lang mit einem würdigen Mitgliede jenes Fürstenhauses, dem er nahezu ein halbes Jahrhundert lang ein treuer Diener war, unter einem Dache. Im dritten Stockwerk des weitläufigen Hauses wohnte der gefeierte Dichter Abbate Metastasio, der seinen Liebling, Marianne Martines, die Tochter einer ihm eng befreundeten Familie, Haydn als Schülerin im Clavier anvertraute und ihn mit dem berühmten italienischen Gesanglehrer und Componisten Porpora bekannt machte. — Gedenken wir noch des im neuen Michaelerhause wohnenden erzbischöfl. und k. k. Hof- und Universitäts-Buchdruckers Johann Peter Edlen von Ghelen [11], der hier Druckerei und Bücherverlag führte. Bei ihm konnte Haydn ein in Augsburg gedrucktes Werk (6 Symphonien und 6 Sonaten) von Josephus Gregorius Werner im Verkaufsladen aufliegen sehen, das schon im Jahre 1735 im Wiener Diarium von Ghelen angezeigt erscheint. Auch auf Werner wie auf die vorgenannten Persönlichkeiten kommen wir später zurück; Werner war fürstl. Esterházy'scher Kapellmeister und Haydn's unmittelbarer Vorgänger im Amt.

Folgen wir nun Haydn auf der breiten Treppe, die im

---

10 Die Einsicht in dasselbe verdanke ich dem bereitwilligen Entgegenkommen des damaligen Hrn. Procurators Don Maximilian Siegl.

11 Die Firma Edle von Ghelen (später Ghelen'sche Erben), eine der bedeutendsten Buchdruckereien Wiens, entstand daselbst 1672 und erlosch 1858. Seit August 1703 wurde von dieser Firma das hier oft citirte „Wienerische Diarium" ausgegeben, das seit 1780 als „Wiener Zeitung" noch heute besteht (seit 1858 im Verlag der Staatsdruckerei.)

alten Michaelerhauſe zu den Dachwohnungen führt, die ſozuſagen den fünften Stock des Hauſes bilden. Die Zimmer daſelbſt, jetzt nur zu Magazinen verwendet, wurden damals einzeln vermiethet; mehrere hatten einen Holzverſchlag und zwei, nahe zuſammengerückt, geboten ſogar über den Luxus einer Kammer. Eine dieſer Kammern mit niederer, ſchräg laufender Decke nahm unſern Haydn auf. Was ihr an Räumlichkeit abging (ſie zählte fünf bis ſechs Schritte in der Länge und Breite), erſetzte die Fenſterlücke durch eine allerdings überraſchende Ausſicht über den belebten Michaelerplatz hin nach dem Eingang der kaiſerlichen Burg. Die Miether der Dachzimmer mit einer Kammer, Haydn's unmittelbare Nachbarn, waren abwechſelnd ein Buchdrucker-Factor, Kammerheizer, Copiſt, Lakai und ein Koch; außerdem wohnten da noch ein Tafeldecker, Thürhüter, Sprachmeiſter und eine Jungfer, zum Theil Bedienſtete der Herrſchaften im Hauſe. Sie Alle ſind namhaft gemacht; dagegen fehlen als Afterparteien die Namen der die Kammern Bewohnenden und alſo auch Haydn. Nach der Schilderung von Dies und Anderen war Haydn in ſeiner Bodenkammer allen Unbilden des Wetters preisgegeben; im Sommer drang der Regen und im Winter der Schnee durch die Fugen des Daches und da ſelbſt ein Ofen fehlte, ſuchte und fand Haydn zeitweiſe zur Nachtzeit Schutz bei der früher erwähnten Familie, die ihm aber, da ſie ſelbſt unbemittelt war, nur den Fußboden als Lagerſtätte anbieten konnte. Wenn nun auch die Schilderungen, im Hinblick auf ein ſo ſolid gebautes Haus, häufig übertreiben (Manche ſprechen ſogar vom Mangel eines Fenſters und ſetzen dem Hauſe noch ein ſechstes Stockwerk auf), ſo beſtätigt es ſich doch, daß hier die Kälte, wie ja in jeder Dachwohnung, im Winter empfindlich genug war; ſie nöthigte Haydn ſogar häufig, ſein Waſchwaſſer, das in der Nacht gefror, vom Brunnen weg ſelbſt zu erſetzen.

Doch dergleichen Entbehrungen ſind nicht im Stande, einen aufſtrebenden Kunſtjünger niederzudrücken; eher können ſie ihn reizen und aufſtacheln, dem Schickſale Trotz zu bieten. Haydn war ja auch nicht mehr allein; ſeine Kammer theilte ein, wenn auch altes und wurmſtichiges Clavier. Bei ihm, dem theilnehmenden Freunde in Leid und Freud, vergaß Haydn auf alle Sorgen und „beneidete (wie er ſagte) keinen König um ſein

Glück". Nebſtdem wurden aber auch die Uebungen im Violinſpiel und das Studium der Compoſition, wenn auch nach keinem geregelten Plan, eifrig betrieben und dazu ſelbſt die ſpäten Nachtſtunden zu Hülfe genommen. Es muß bei alledem verwundern, daß wir Haydn in keinem der früher genannten Orcheſter mitwirkend finden und er ſcheint ſich auch um eine dauernde Stelle nicht beworben zu haben; wenigſtens hat er nie davon erzählt, daß er irgendwo wäre abgewieſen worden. Und gut war's, daß es ſo kam: Haydn wäre vielleicht in einer behäbigeren Stellung nicht der Mann geworden, den wir noch heute verehren. Er wollte kämpfen und lieber darben, als auf der gewöhnlichen Heerſtraße dahinwandeln. „Junge Leute (ſagte er im hohen Alter) werden an meinem Beiſpiele ſehen können, daß aus dem Nichts doch Etwas werden kann; was ich aber bin, iſt Alles ein Werk der dringendſten Noth." (Dies, S. 14.)

Doch vom Studium allein konnte Haydn nicht leben und nicht alle Tage fand ſich eine wohlthätige Familie. Wir hören denn auch bald von Clavierlectionen, die ihm anfangs mit zwei Gulden monatlich bezahlt wurden. Seine früheſten Compoſitionen aus dieſer Zeit, welche ohne Zweifel für den Unterrichtsgebrauch geſchrieben waren, wanderten in Abſchriften von Hand zu Hand und gingen faſt ſämmtlich verloren. Daß Haydn der Unterricht nicht von Herzen ging, daß er gar wohl fühlte, welche Opfer er damit ſeinem Schöpferdrang brachte, verrathen uns die wenigen Worte, mit denen er ſeine Abneigung und ſeine damalige Lage überhaupt ſchildert: „Da ich endlich meine Stimme verlohr, mußte ich mich mit unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahre kummerhaft herumſchleppen (durch dieſes Elende Brod gehen viele Genie zu Grunde, da ihnen die Zeit zum Studiren mangelt), die Erfahrung traffe mich leider ſelbſt, ich würde das wenige nie erworben haben, wann ich meinen Compoſitions Eyſer nicht in der Nacht fortgeſetzt hätte." (ſiehe Beilage II.)

„Kummerhaft herumſchleppen!" — dieſe Worte bezeichnen grell genug jene traurige Exiſtenz, deren ſich unſer Meiſter noch nach Jahren nur mit einem Gefühl von Bitterkeit erinnerte. Wenn Haydn in ſpäteren Jahren von Zeit zu Zeit von Eiſenſtadt aus nach Wien reiſte und ſeinen Verleger Artaria beſuchte, der früher, bis zum Jahre 1789, ſeine Niederlage wohl ebenfalls

wie noch heute auf dem Kohlmarkt, aber dem alten Michaelerhause gegenüberliegend in Nr. 133 hatte[12], mag er wohl oft genug, zu dem großen Gebäude aufblickend, mit Wehmuth und doch auch mit gerechtem Stolz seiner Dachkammer und der in ihr verlebten Zeit sich erinnert haben.

Trotz Fleiß und Armuth trieb es Haydn, wie einst im Kapellhause, auch jetzt noch mitunter an, seinem Hange zu Schelmereien freien Lauf zu lassen und sich damit zu rechter Zeit die Grillen zu vertreiben. In späteren Jahren schlug diese angeborene Schalksnatur oft in rührender Weise um, wie z. B. bei der bekannten Abschieds-Symphonie, mit der es Haydn gelang, seinen Fürsten auf eine herzgewinnende und feinfühlige Art gefangen zu nehmen. Für jetzt war es mehr der jugendliche Muthwille überhaupt, der ihn zuweilen zu einem an sich ungefährlichen Schabernack verleitete, bei dem es ihm nicht an Gesinnungsgenossen fehlte. Zwei Fälle dieser Art sind traditonell bekannt. So band er einst zur Belustigung seiner Kameraden den Rollwagen einer Kastanienbraterin an die Räder eines Miethwagens fest und rief dann dem Kutscher fortzufahren, indem er sich selbst durch schleunige Flucht den Verwünschungen der beiden Gefoppten entzog.[13] Ein anderes Mal lud Haydn eine Anzahl ihm befreundeter Musiker zu einer Nachtmusik. Die Zusammenkunft war im Tiefen-Graben (einer niedergelegenen nicht gar freundlichen Straße Wiens); Haydn vertheilte die Genossen nach allen Richtungen, selbst auf der Hohen-Brücke (welche eine obere Querstraße verbindet) war ein Paukenschläger postirt. Keiner ahnte, um was es sich eigentlich handelte, jeder hatte nur den Auftrag, auf ein gegebenes Zeichen irgend ein beliebiges Musikstück anzustimmen. Kaum hatte dies höllische Concert begonnen, so öffneten sich Thüren und Fenster und die aus dem

---

12 Das Haus Nr. 133 (erste Nummerirung) wurde im Jahre 1797 mit dem kurz zuvor abgebrannten Eck- und dem in der Herrengasse anstoßenden Gebäude zu dem gegenwärtigen großen Hause Nr. 26 (neu) verbaut. Die Firma Kurutz (neben der bekannten Restauration „Zum Lothringer") nimmt so ziemlich die Stelle ein, wo sich Artaria's Laden befand, wie dies aus der von Karl Schütz radirten Zeichnung ersichtlich ist.

13 Mittheilungen der Herren Prinster und Uhl, Mitglieder der fürstlich Esterházy'schen Musikkapelle.

Schlafe aufgescheuchten Bewohner jenes Stadtviertels vermehrten noch durch Fluchen und Schimpfen den Skandal. Im Sturmschritt rückte nun die Rumor-Wache (die damalige Polizei) heran, deren Amtslokal, das Rumorhaus, sich obendrein im Tiefen-Graben selbst befand, was die Kühnheit des Unternehmens um so sträflicher erscheinen ließ. Die Musiker stoben entsetzt auseinander; nur der Pauker und ein Geiger fielen als Opfer und mußten für Alle büßen, verweigerten jedoch jede Auskunft über den Rädelsführer und verwegenen Störer nächtlicher Ruhe. [14]

Etwa anderthalb Jahre folgen nun, in denen wir uns Haydn's Thätigkeit abwechselnd auf Studium, Unterricht-Ertheilung und gelegentliche Mitwirkung in Orchestern sich erstreckend zu denken haben. Kein irgendwie bemerkenswerther Umstand scheint in dieser Zeit vorgefallen zu sein; wir wissen von keinem Hause, keinem Freunde, mit denen Haydn etwa näher verkehrt haben mochte. Seine Armuth entfernte ihn von den Menschen und er suchte um so mehr sein einziges Glück bei seinem Clavier, das ihn am besten verstand. — Unter Clavier haben wir uns hier wohl ein Spinett oder Clavichord damaliger Zeit vorzustellen. Im Gegensatz zu dem in frühester Zeit weit verbreiteten Spinett (kleiner Flügel [15], in England Virginal genannt), bei dem die Saiten, durch Federkiele zum Tönen gebracht, einen kurzen, hellen und pinkenden Ton erzeugten, war das Clavichord mit Metallstiften versehen, die dem Tone mehr Sangbarkeit, mehr Ausdrucks- und Schattirungsfähigkeit verliehen. Ein besonderer Vorzug dieser Instrumente bestand auch in der Bebung und dem Tragen der Töne, indem man selbst nach dem Anschlage der Note noch einen Druck geben konnte. [16]

---

14 Nach Dies, Biogr. Nachr., S. 33.

15 In den 50er Jahren scheint in Wien der Instrumentenmacher Niederhauser einen guten Ruf genossen zu haben. Das Wiener Diarium, 1752, Nr. 62, kündigt eine Auction von Musikalien und Instrumenten an, unter denen sich auch „ein veritable Niderhauser Flig" (Flügel) befindet.

16 Marpurg (Die Kunst das Clavier zu spielen, Berlin 1760, S. 21) hat für die Bebung (franz. balancement) das Zeichen ⌒ über der Note

Domenico Scarlatti, Sebaſtian und C. Philipp Emanuel Bach ſchrieben für daſſelbe; Sebaſtian Bach bediente ſich bis zu ſeinem Tode eines Silbermann'ſchen Clavichords und ſein Sohn Emanuel gab ihm auch nach Erfindung und Verbreitung des Fortepiano noch immer den Vorzug. „Das Clavicord (ſagt Emanuel Bach)[17] iſt das Inſtrument, worauf man einen Clavieriſten aufs genaueſte zu beurtheilen fähig iſt." Der mehr ſchüchterne, leicht verhallende Ton bedingte natürlich auch eine andere, mit Vorſchlägen, Mordenten und Trillern reicher ausgeſtattete Schreibweiſe, worauf wir bei den früheren Compoſitionen Haydn's Rückſicht zu nehmen haben.

Welcher Art die Clavier-Compoſitionen waren, deren ſich Haydn bis dahin beim Studium bedient hatte, läßt ſich nicht nachweiſen. Die Wahl konnte ihm freilich nicht ſchwer fallen, denn die Zahl der veröffentlichten Clavierwerke war äußerſt gering; zu wählen hatte er überhaupt nicht, er mußte vielmehr zugreifen, wo ihm menſchenfreundliche Vermittelung etwas zuführte. Während er aber bei allem Eifer gezwungen war, ſich in Benutzung der Lehrmittel machtlos dem Zufall zu überlaſſen, ſpielte ihm das Glück unerwartet ein Werk in die Hände, das ſeinem Streben plötzlich eine beſtimmte Richtung gab und für ſeine ganze Kunſtrichtung entſcheidend wurde. In einer glücklichen Stunde, in der ihm ſeine Kaſſe eine kleine Extraauslage erlaubte, ſuchte er einen jener Buchhändler heim, deren Schätze ihm bis dahin ſo oft nur in den Auslagfenſtern zu bewundern vergönnt war. Wir wollen uns der Annahme nicht verwehren, daß er ſich dabei ſeines ehemaligen Nachbars Binz erinnerte und ſeine Schritte nach deſſen Gewölb am Stephansfriedhof lenkte. Auf ſeine Bitte, ihm das im Augenblick beſtbekannte Clavierwerk vorzulegen, holte der Buchhändler ein Heft Sona-

---

G. F. Wolf (Kurzer aber deutlicher Unterricht im Clavierſpiel. Göttingen 1783) ſagt über dieſe Spielmanier: „Die Bebung, welche durch Punkte ·····, die über einer halben oder ganzen Note ſtehen, angedeutet wird, macht man, wenn man den Ton mit dem darauf liegen bleibenden Finger gleichſam wiegt; daß dies ſanft geſchehen müſſe, verſteht ſich von ſelbſt." Vergl. auch C. F. Weitzmann, Geſchichte des Clavierſpiels. Stuttgart 1863, S. 51.

17 Carl Ph. Emanuel Bach, Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen. Berlin 1753. Siehe Einleitung daſelbſt.

ten von C. Ph. Emanuel Bach hervor und pries sie so eindringlich, daß Haydn ohne weiteres zahlte, das Heft zusammenpackte und seiner Dachkammer zueilte. „Da kam ich nicht mehr von meinem Clavier hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren", äußert der greise Haydn, noch in der Erinnerung bewegt, mit jugendlicher Lebhaftigkeit gegen Griesinger.[18] Das war der Mann, den er unbewußt suchte und dem er nun mit Feuereifer nachstrebte. „Und wer mich gründlich kennt (fährt Haydn fort), der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studirt habe; er ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen." Sobald nämlich Haydn's Werke durch den Druck bekannt wurden, bemerkte Bach mit Vergnügen, daß er Haydn zu seinen Schülern zu zählen habe; und so ließ er ihm gelegentlich auch sagen: „er sei der Einzige, der seine Schriften ganz verstanden habe und Gebrauch davon zu machen wisse."[19] Haydn suchte und fand auch in trüben Stunden Stärkung und Erfrischung in Bach's Werken. „Ich spielte mir dieselben zu meinem Vergnügen unzähligemal vor, besonders auch wenn ich mich von Sorgen gedrückt oder muthlos fühlte und immer bin ich da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen."[20] Wie Haydn später dem Einflusse der Gesangscompositionen Gaßmann's vieles zu verdanken zugestand, so schätzte er Emanuel Bach in seinen Clavierwerken schon jetzt und bewahrte ihm fortan die gleiche Neigung. Noch in demselben Jahre, in dem Bach starb (1788), ersuchte Haydn in einem Briefe an Artaria, ihm „die letzten zwei Werke für das Clavier von C. P. Emanuel Bach zu übersenden".

---

18 Biogr. Notizen, S. 13. — Von Bach waren im Jahre 1742 erschienen Sei Sonate per Cembalo (dem König Friedrich II. von Preußen gewidmet); ferner im Jahre 1745 ebenfalls Sei Sonate per Cembalo (Bach's Schüler, dem 15jährigen Karl Eugen, Herzog von Würtemberg gewidmet.) Beide Werke waren in Nürnberg verlegt; das erste bei Balthasar Schmid, das zweite bei Joh. Ulrich Haffner. Mag nun Haydn die erste oder die zweite Sammlung zuerst kennen gelernt haben; so ist doch anzunehmen, daß er dabei nicht stehen blieb, sondern sich um weitere Werke Bach's erkundigte und somit auch die andere Sammlung kennen lernte.

19 Dies, Biogr. Nachr., S. 38.

20 Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, 1832, Bd. IV, S. 274.

Carl Philipp Emanuel Bach [21], der dritte Sohn des großen Johann Sebastian Bach, wurde am 14. März 1714 zu Weimar geboren. Er nahm unter seinen Brüdern und selbst neben dem genialeren W. Friedemann den wesentlichsten Einfluß auf die Tonkunst, indem er den Uebergang von der strengeren zur freieren Schreibart durch Erweiterung und Durchgeistigung der Form vermittelte. Namentlich durch Verwerthung der von seinem Vater begründeten Technik und Reformirung der bis dahin noch wenig entwickelten Sonate, die in Johann Kuhnau und Domenico Scarlatti ihre wichtigsten Vorgänger hatte, ist Emanuel der Vater des modernen Clavierspieles geworden. Seine Compositionen sind voll Frische, Schwung und Empfindung, reich an Melodie und Rhythmus-Mannichfaltigkeit und Erfindung überhaupt. Sein Bestes hat Emanuel in die große Sonaten-Sammlung für Kenner und Liebhaber niedergelegt [22], auf die wir seinerzeit zurückkommen werden. Haydn konnte, wie gesagt, damals nur die im Jahre 1742 oder 1745 erschienenen Sonatenhefte gekannt haben, doch schon in diesen fühlte er sich geistesverwandt mit dem ihm bis dahin fremden Meister. Was ihn zunächst am meisten angezogen haben mochte, war der in Bach's Compositionen bei aller Festigkeit der Führung vorwaltende humoristische Zug und unbefangene heitere Gefühlsausdruck. Diesen Vorlagen strebte nun Haydn nach, suchte sich ihre Vorzüge eigen zu machen und sich daran selbständig zu bilden. Nach und nach gestalteten sich dann die einzelnen Sätze zu reicherer Entwickelung und Durchführung, zu einem festen, einheitlichen Ganzen. Gleichzeitig fühlte sich aber auch jener

---

21 Ueber Bach siehe: C. H. Bitter, C. Ph. Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868. — Em. Bach's Selbstbiographie (Burney's musik. Reise, deutsche Uebersetzung, Bd. III, S. 198). — Fr. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, Bd. IV. — Im. Faißt, Cäcilia, Bd. XXV und XXVI. — Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Thl. II, S. 10. — Philipp Spitta, Joh. Sebastian Bach, Bd. I, 1873 u. f. w.

22 Eine neue Ausgabe in 6 Heften, revidirt und mit Vorrede von E. F. Baumgart erschien bei F. E. C. Leuckart (Const. Sander). In dem Heft „Sechs ausgewählte Sonaten, bearbeitet und mit Vorwort herausgegeben von Dr. Hans von Bülow" (Ausgabe Peters), sind ebenfalls fünf aus dieser Sammlung für Kenner und Liebhaber.

Frohsinn und schalkhafte Humor, jene kindlich naive Heiterkeit, die uns Haydn's künstlerisches Wesen so werth macht, immer einheimischer in seinen Werken der verschiedensten Art.

In dem ersten der beiden oben erwähnten Sonatenhefte, im Jahre 1742 veröffentlicht, besteht jede Sonate aus drei, meist zwei- und dreistimmigen Sätzen in homophoner Schreibart: ein Allegro in der kurzen Hauptform, ein Andante oder Adagio in der Liedform, ein Vivace, Presto oder Allegro assai in der Rondoform. Am gehaltvollsten ist die fünfte Sonate, C-dur; auch das Andante der ersten Sonate mit zweimal wiederkehrendem Recitativ in declamatorischem Charakter und das schön durchgeführte Adagio der dritten Sonate, E-dur, hebt sich vortheilhaft hervor. Im Ganzen ist jedoch Bach's Stil, im Uebergang begriffen, noch weniger ausgeprägt, daher dieses Heft mehr vom kunstgeschichtlichen Standpunkte interessant zu nennen ist.

Bedeutender ist die zweite Sammlung, das Heft der im Jahre 1745 erschienenen sogenannten Würtembergschen Sonaten. Obwohl in ihrer contrapunktischen und polyphonen Behandlung mehr in der alten Schule wurzelnd, treibt ihr Stamm doch schon Blüthen, die das Pulsiren eines neuen Lebens verrathen. Die einzelnen, meist 3stimmigen Sätze zeichnen sich durch wohlgeordnete Harmoniefülle und ungezwungene Verarbeitung der Motive aus und bilden eine bereits fühlbare Annäherung an Bach's späteren eigentlichen Stil. Von beiden Sonatenheften giebt Joh. Friedrich Reichardt [23] eine eingehendere Charakteristik.

Mehrere zunächst veröffentlichte Einzelwerke und die, für die damals beliebten Sammelwerke geschriebenen Clavierstücke Bach's übergehend, treffen wir abermals auf ein Sonatenheft, diesmal mit veränderten Reprisen und der musikalisch hochgebildeten Prinzessin Amalie von Preußen zugeeignet. Diese im Jahre 1760 erschienenen Sonaten, in denen sich Bach's nun ausgebildeter selbständiger Stil vollkommen ausspricht, wurden so beifällig aufgenommen, daß Bach in den Jahren 1761 und 1763 noch zwei Fortsetzungen, jede zu 6 Sonaten, folgen ließ,

23 Musikal. Almanach, Berlin 1796. Bitter's Eman. u. Friedem. Bach, I, S. 51 fg.

in denen er aber die in der Vorrede zur ersten Sammlung motivirte Anwendung der Reprisen wieder aufgab. Bach wollte nämlich, wie er in der Vorrede sagt, das beliebte, nach Effect haschende Verändern bei Wiederholungen den Anfängern und solchen Liebhabern, denen es an Geduld und Zeit zur Uebung und zum Studium fehlt, erleichtern, indem er die Veränderungen, die auch bei Arien der Willkühr, dem zweifelhaften Geschmack und Geschick der Vortragenden anheimgestellt waren, selbst vorschrieb. Er glaubte dadurch die Einheit der Gedanken und ihr richtiges Verhältniß zu einander gegenüber der Kühnheit in Verzierungen, die auf Kosten des Ausdrucks nur dem Beifall der Menge nachjagen, am besten zu wahren.

Bach hat ferner noch in den Jahren 1765—67 während seines Berliner Aufenthaltes, der mit dem Jahre 1768 abschließt, u. a. die folgenden Werke erscheinen lassen: Clavierstücke verschiedener Art; 6 leichte Claviersonaten; Kurze und leichte Clavierstücke, denen endlich noch eine zweite Sammlung kurzer und leichter Clavierstücke folgte. In diesen beiden erstgenannten Werken, von denen das letztere mit Fingersatz und Bezeichnung der erforderlichen Spielmanier versehen ist, hat Bach auf Anfänger Bedacht genommen; sie können daher, einige wenige ausgenommen, gleichzeitig mit den später erwähnten, dem im Jahre 1753 erschienenen Lehrbuche beigegebenen Sonaten oder besser noch diesen voraus mit Nutzen verwendet werden; doch findet, was Erfindung, Melodie und Verarbeitung betrifft, auch der geübte Spieler Anregendes genug; dies gilt namentlich von den, 1766 bei Breitkopf erschienenen 6 leichten Claviersonaten, die mehr nach der ernsten als nach der humoristischen Seite hinneigen.

Wie sehr Bach's Werke jener Zeit geschätzt wurden, bezeugen die Worte, mit denen Hiller[24] die Anzeige von drei ebenfalls in jenen Jahren (1764) veröffentlichten concertirenden Sonatinen begleitet: „Es wäre eine wahre Versündigung am guten Geschmacke in der Musik und an der eigentlichen Art das Clavier zu spielen, wenn man sich nicht alle Arbeiten dieses großen

24 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend. 1766, fünftes Stück, S. 36.

Meisters zu fleißiger Uebung empfohlen wollte seyn lassen. Immer reich an Erfindung, gefällig und feurig in den Melodien, prächtig und kühn in den Harmonien, kennen wir ihn schon aus hundert Meisterstücken, und kennen ihn noch nicht ganz; ein Vorrecht, das die nicht verschwenderische Natur nur wenigen glücklichen Genien verliehen hat, daß sie nach einer Menge hervorgebrachter vortrefflicher Werke, doch immer noch neue Schönheiten im Vorrathe haben."

Wir werden noch oft an der Hand der Haydn'schen Compositionen auf jene seines Vorbildes zurückkommen. Für jetzt gedenken wir noch der Zusammengehörigkeit halber eines Lehrbuches, welches Haydn bald nach seiner Bekanntschaft mit den Bach'schen Sonaten ebenfalls kennen lernte. Es war dies der erste Theil von Bach's epochemachendem theoretisch-praktischen Werke: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in sechs Sonaten erläutert."[25] Dieses Werk erschien im Jahre 1753 in Berlin und erlebte noch bei Lebzeiten des Verfassers drei Auflagen. Während dieser erste Theil das Solospiel und alles dazugehörige (Fingersetzung, Manieren und Vortrag) bespricht, behandelt der im Jahre 1762 erschienene zweite Theil die Lehre vom Accompagnement und von der freien Phantasie und enthält zugleich eine ausführliche Generalbaßschule. Was zur Behandlung des Claviers, zur Auffassung und zum Vortrag eines Musikstückes nur immer nöthig ist, findet sich darin in systematisch geordneten Regeln festgestellt. Haydn wußte Bach's Schrift gar wohl zu schätzen und nannte sie, wie Dies (S. 38) versichert, „das beste, gründlichste und nützlichste Werk, welches als Lehrbuch je erschien". Es ist genugsam bekannt, welch hohen Werth Mozart und Beethoven den Werken Bach's und vorzugsweise seinem Lehrbuche beilegten; in gleicher Weise bildete es die Grundlage

25 Indem Dies (Biogr. Nachr., S. 38) dieses Umstandes erwähnt, preist er den Zufall, der gerade dieses Werk Haydn zugeführt habe, wie leicht „konnte ihn selbst sein natürlicher Verstand irre führen, wenn das Ungefähr ihm Werke, wie Kirnberger's Schriften, anstatt der Bach'schen in die Hände gespielt hätte". Dieser Gefahr konnte jedoch Haydn um so weniger ausgesetzt sein, als von Kirnberger bis dahin noch gar nichts erschienen war. Später aber lernte Haydn auch dessen Werke kennen und wie er von ihnen urtheilte, werden wir bald sehen.

des Studiums der hervorragendsten Clavierspieler und wurde selbst durch die neuesten und besten erweiterten Lehrmethoden, bedingt durch die allmählige Vervollkommnung des Claviers und der sich dadurch entwickelten reicheren Spielweise, nicht vergessen gemacht. Bach leistete damit für die Theorie und Praxis des Clavierspiels, was namentlich Marpurg und später Kirnberger für die Theorie der Tonkunst vollbrachten. Das Werk erschien drei Jahre nach dem Tode von Emanuel's Vater (1750), dem er damit durch Gemeinnützung der auf ihn überkommenen Grundsätze und Lehrart des Unterrichts das schönste Denkmal setzte. Zunächst wurde Emanuel Bach wohl durch ein kurz zuvor erschienenes ähnliches Werk angeregt. Was Joh. Joachim Quantz in seinem inhaltreichen „Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la Flûte traversière" (Berlin 1752), im Interesse eben dieses Instrumentes anstrebte, hat Bach in gleicher Weise für das Clavier gethan, nur hat ihm darin François Couperin, dem übrigens Bach volle Anerkennung zollt, in seinem „L'art de toucher le clavecin" (Paris 1717) in gewisser Beziehung vorgegriffen. Quantz gegenüber hat Bach sogar den Titel seines Werkes analog gehalten; gegen die Anmaßungen zahlreicher Nachahmer hatte er sich noch ernstlich zu wahren. Als später das Pianoforte mehr und mehr in Aufnahme kam, trat auch für dieses ein Kämpfer auf in dem churfürstl. baier. Hofmusikus, Clavier- und Harfenmeister J. P. Milchmayer, dessen Werk, „Die wahre Art das Pianoforte zu spielen", im Jahre 1798 in Dresden beim Verfasser zu finden war. Die etwas prätentiöse Art, mit der er sein Buch in die Welt sandte, hat ihm in der Leipziger Allg. Musikzeitung (1798 Nr. 8) eine scharfe Kritik zugezogen.

Wie Bach über das Clavierspiel dachte und wie er seine Werke vorgetragen wissen wollte, hat er in seinem Lehrbuche ausgesprochen, und was er hier in den wenigen Worten sagt: „Ein Musikus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt", hat er am Schlusse seiner eigenen Lebensskizze[26] in andern Worten nur wiederholt: „Mich deucht, die Musik müsse

26 Karl Burney's Tagebuch seiner musikalischen Reisen, aus dem Englischen übersetzt. Hamburg 1773, Bd. III, S. 199 fg.

vornemlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bey mir nicht." Diesem Ausspruch läßt er an derselben Stelle noch die bezeichnende Aeußerung vorangehen: „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht gar so leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen, und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will."

Haydn's Verehrung diesem Künstler gegenüber muß es um so mehr verwundern, wie der Verfasser einer sehr allgemein gehaltenen, von Unrichtigkeiten wimmelnden biographischen Skizze in einer englischen Schrift[27] es wagen konnte, Haydn zu beschuldigen, daß er es versucht habe, in einigen Sonaten, namentlich in op. 13 und 14, den Stil Emanuel Bach's zu copiren oder vielmehr zu carikiren und zwar aus Rache dafür, daß dieser feindselig gegen ihn aufgetreten sei. Dieses Umstandes gedenkt auch Zelter in seinem Briefwechsel (II, S. 103), indem er sich erinnert, daß Haydn als einer, der den bittern Ernst der Werke Emanuel Bach's und seines Vaters gewissermaßen travestirt habe, getadelt worden sei. Ersterer lebte damals (1784) noch und hielt es für angemessen genug, auf diese, mittlerweile in C. F. Cramer's „Magazin der Musik" (1784, S. 585) in deutscher Uebersetzung „nicht etwa als einen schätzbaren Beitrag zur musikalischen Biographie, sondern als eine Curiosität" aufgenommene boshafte Anschuldigung folgende Erklärung im Hamburger Unparth. Corresp. (1785, Nr. 150) abzugeben:

„Meine Denkungsart und Geschäfte haben mir nie erlaubt, wider jemanden zu schreiben: um so viel mehr erstaune ich über eine kürzlich in England in The European Magazine eingerückte Stelle, worin ich auf eine lügenhafte, grobe und schmähende

27 The European Magazine, London 1784, Oct. 6th. An account of Jos. Haydn a celebrated composer of Music. Der Aufsatz beginnt in bezeichnender Weise: „Giuseppe Haydn was born at Vienna about the year 1730."

Art beſchuldigt werde, wider den braven Herrn Haydn geſchrieben zu haben. Nach meinen Nachrichten von Wien und ſelbſt von Perſonen aus der Eſterházyſchen Kapelle, welche zu mir gekommen ſind, muß ich glauben, daß dieſer würdige Mann, deſſen Arbeiten mir noch immer ſehr viel Vergnügen machen, eben ſo gewiß mein Freund ſei, wie ich der ſeinige. Nach meinem Grundſatze hat jeder Meiſter ſeinen wahren beſtimmten Werth. Lob und Tadel können hierin nichts ändern. Blos das Werk lobt und tadelt am beſten den Meiſter, und ich laſſe daher jedermann in ſeinem Werth.

Hamburg, den 14. Sept. 1783.

C. Ph. E. Bach."

Schmerzlicher noch muß es berühren, daß auch Reichardt den mittlerweile Verſtorbenen der Geringſchätzung gleichzeitiger Männer von Ruf beſchuldigte, indem er von ihm behauptete:[28] „Mit den meiſten großen Künſtlern hatte er es gemein, daß er ungerecht gegen ſeine Nebenkünſtler war. Dies ging ſo weit, daß er Männer wie Gluck, Haydn, Schulz u. a. für Künſtler von geringer Bedeutung hielt."

Nach dem früher Geſagten wäre es überflüſſig, Haydn gegenüber eine Abwehr anzuſtrengen und zu verſichern, wie ganz anders dieſer von Bach dachte. War doch Niemand geneigter, fremden Verdienſten Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Geſtand er ja wiederholt, das Meiſte, was er wiſſe, habe er Bach zu verdanken; ebenſo ſprach er mit aufrichtiger Verehrung von Gluck und Händel und, wie wir geſehen haben, von ſeinen Lehrern. Sein Verhältniß zu Mozart aber, das ſpäter zur Sprache kommt, wird uns dieſen edelſten Charakter eines wahren Künſtlers noch überzeugender würdigen lehren.

Nebſt dem Clavier ſetzte Haydn auch ſeine Violinſtudien fort. Dies ſagt zwar (S. 42), daß er ſich „der Leitung eines berühmten Virtuoſen" anvertraut habe, wer dieſer aber geweſen,

---

28 Muſikal. Almanach, herausg. von J. Fr. Reichardt. Berlin 1796.

erfahren wir nirgends. Wir dürfen aber wohl annehmen, daß Haydn, wenn auch nicht damals ſchon, doch wenigſtens im Anfang der 60er Jahre im regen Verkehr mit ſeinem Freunde Dittersdorf ſich die Gelegenheit zu Nutze machte, von deſſen Geſchicklichkeit im Violinſpiel zu profitiren. Jedenfalls hatte er ſich eine gewiſſe Fertigkeit angeeignet, wenn er, wie wir gehört haben, ſagen konnte, daß er, obwohl auf keinem Inſtrument ein Hexenmeiſter, doch auch ein Concert auf der Violine vorzutragen im Stande war.

Obwohl der Zeit vorgreifend, ſchickt es ſich hier, der Art und Weiſe zu gedenken, wie Dittersdorf ſelbſt ſich über ſeinen Umgang mit Haydn äußert. Erſterer hatte im Beginn des Jahres 1762 Gluck auf einer Reiſe nach Italien begleitet. Während ſeiner Abweſenheit war der Violinvirtuoſe Lolli in Wien mit großem Beifall aufgetreten. Als nun Dittersdorf nach ſeiner Rückkehr davon hörte, nahm er ſich vor, ſeinen Nebenbuhler aus dem Sattel zu heben. Er brachte einige Wochen, Krankheit vorſchützend, auf ſeinem Zimmer zu und ſtudirte mit größtem Eifer. Dann aber trat er in einer der Akademien im Theater nächſt der Burg auf und überraſchte derart, daß man ihm die Palme zuerkannte. „Lolli erregt Erſtaunen, Dittersdorf erregt es auch, ſpielt aber zugleich fürs Herz" — ſo urtheilte ganz Wien. Indem uns Dittersdorf dies ſelbſt erzählt [29], fährt er fort: „Den Reſt des Sommers und den folgenden Winter brachte ich, außer meinen Dienſtgeſchäften, in öftermaliger Geſellſchaft des liebenswürdigen Joſeph Haydn zu. Welcher Freund der Muſik kennt wohl nicht den Namen und die ſchönen Arbeiten dieſes ausgezeichneten Componiſten? — Ueber jedes neue Stück, das wir von andern Tonſetzern hörten, machten wir unſere Bemerkungen unter vier Augen, ließen jedem, was gut war, Gerechtigkeit widerfahren und tadelten, was zu tadeln war." Weiterhin empfiehlt Dittersdorf die Vortheile einer ſolchen „echten, unpartheiiſchen" Kritikübung jedem angehenden Tonſetzer aufs angelegentlichſte. Wie wir aus Haydn's Selbſtbiographie erſehen, blieben die Freunde auch ſpäter in ſchriftlichem Verkehr.

---

29 Karl von Dittersdorf, Lebensbeſchreibung. Leipzig 1801. S. 123.

Ein kleines Abenteuer, das den beiden Kunſtjüngern auf einem ihrer Spaziergänge begegnete, beweiſt uns, wie populär damals ſchon (zu Anfang der 60er Jahre) Haydn's Name geworden war. Haydn und Dittersdorf paſſirten einſt zur Nachtzeit eine der ſchmaleren Gaſſen Wiens und hörten im Vorübergehen in einer Bierkneipe einen Haydn'ſchen Menuett erbärmlich herunterfiedeln. Zwei ſo aufgeweckten Köpfen, die ſich gerne einem Scherze überließen, war dies eine unwiderſtehliche Aufforderung, den Ohrenſchmaus in nächſter Nähe zu genießen. Sie gingen hinein und traten hart an die Muſikanten heran. „Von wem iſt denn der Menuett?" fragte Haydn in hämiſcher Weiſe den Primgeiger. Dieſer antwortete in gereiztem Tone: „von Haydn", worauf dieſer trocken genug bemerkte: „Das iſt ein rechter S—Menuett!" Dem in ſeinem Liebling beleidigten Geiger verſagt vor Wuth die Sprache; mit ſeinem Inſtrumente hebt er zum Streiche auf Haydn's Kopf aus, die Genoſſen folgen dem Beiſpiel und der kräftige Dittersdorf hat gerade noch Zeit, ſeine Arme ſchützend vor ſeinem Freunde auszubreiten und ſchleunigſt mit ihm die Flucht zu ergreifen. [30]

Die in der Chronik beſprochenen Nachtmuſiken boten Haydn ohne Zweifel eine willkommene Gelegenheit, ſein Violinſpiel und mehr noch ſein Compoſitionstalent zu verwerthen; wie uns Grieſinger (S. 17) verſichert, erinnerte ſich Haydn, auch einmal im Jahre 1753 ein Quintett für dieſen Zweck geſchrieben zu haben. „Gaſſatim gehen" [31] nannte er dieſe muſikaliſchen Abendexcurſionen, bei denen irgend einer beliebten Perſönlichkeit auf Beſtellung Anderer oder auch aus eigenem Antrieb gehuldigt wurde.

---

30 Nach Dies, S. 33; Grieſinger, S. 30.

31 Prätorius gebraucht dieſen Ausdruck bei Erklärung der Serenata, eines Abendgeſangs mit drei oder mehr Stimmen, wenn man nämlich „des Abends uff der Gaſſen ſpatziren oder Gaſſaten gehet; und wie es uff Universiteten genennet wird, den Jungfern ein Ständchen oder Hoferecht macht, und die Ritornelli dazwiſchen musiciret werden". Mich. Prätoris Syntagma musicum. Wolfenbüttel 1614—19, Bd. III, S. 18.

An einem für Ständchen wettergünstigen Abend (es dürfte im Herbste 1751 gewesen sein) finden wir Haydn mit einigen Kameraden vor dem Hause des Gold- und Perlenstickers Anton Dirkes (Türkes). Die Musik, die sie aufführten und die von Haydn componirt war, galt dem in demselben Hause wohnenden, damals sehr beliebten Komiker des Stadttheaters, Joseph Kurz, oder richtiger gesagt, seiner hübschen Frau Franziska. Das Haus stand schräg gegenüber dem alten Stadttheater dicht beim Widmer- oder alten Carntner- (Kärnthner-) Thor und war an die ehemalige Stadtmauer angebaut.[32] Haydn's Musik erregte die Aufmerksamkeit des stets aufgeweckten Komikers; er verließ das Haus, trat zu den Musikern und erkundigte sich nach dem Componisten der eben aufgeführten Musik. Haydn stellte sich ihm vor und mußte sogleich dem etwas überraschten Komiker in dessen Wohnung folgen, wo ihm derselbe das Anerbieten stellte, für sein eben fertig gewordenes neues Theaterstück die Musik zu schreiben. Kurz suchte auch gleich seinen Mann zu prüfen, er ließ ihn sich ans Clavier setzen und einige leicht angedeutete Scenen aus dem Stegreif mit Melodieen begleiten. Namentlich lag ihm die musikalische Schilderung eines Sturmes auf dem Meere am Herzen. Da er aber die Verzagtheit Haydn's gewahrte, dessen Kenntnisse von Wässern sich bis dahin nur auf die Leitha und das Wienflüßchen erstreckten, die doch unmöglich zur Vorstellung des gewünschten Bildes anregen konnten, so suchte er, Haydn's Phantasie nachhelfend, das Ringen eines Ertrinkenden figürlich auszumalen. Unschlüssig, wie er ein Ding ausdrücken solle, das er im Leben nie gesehen, schüttelte Haydn noch immer den Kopf, während Kurz, der ganzen Leibeslänge nach über einige Sessel ausgestreckt, die Be-

---

32 In Schimmer's Häuser-Chronik Wiens (1849) ist das Haus unter Nr. 1033 (dritte Nummerirung) angegeben. Nach dem Grundbuch finden wir 86 Jahre nach obiger Zeit ebenfalls einen beliebten Komiker Wiens hier wohnen: Johann Nestroy und seine Schwester Franziska Hofmann besaßen es in den Jahren 1837—38. Die Gasse, welche zwischen dem Stadttheater und den an die Stadtmauer angebauten Häusern hinführte, hieß die Sattlergasse. Nunmehr bedeutend erweitert, zieht sie in der gleichen Richtung längs dem rückwärtigen Theil des neuen Hofoperntheaters hin. Das Haus und dessen Umgebung wurde im Jahre 1859 demolirt.

wegungen eines Schwimmenden nachahmte. Er wurde bereits ungeduldig und rief dem jungen Muſiker faſt ärgerlich zu: „Aber ſehn's denn nit wie i ſchwimm'?!" Unwillkürlich geriethen Haydn's Finger endlich in der Angſt in die vom Komiker gewünſchte Taktbewegung. Kurz ſprang auf, umarmte ſeinen Schützling und übergab ihm das Manuſcript ſeiner neueſten komiſchen Oper, die den Titel führte: „Der neue krumme Teufel." [33] Lächelnd gedachte Haydn vier Jahrzehnte ſpäter ſeiner Begegnung mit Kurz, als er am Neujahrsmorgen 1791 auf der Ueberfahrt nach England in Wirklichkeit das Meer, das „ungeheuere Thier" und ſeine „ungeſtümen, hohen Wellen" kennen lernte.

Wir ſind hier an dem Punkte angelangt, wo es geboten iſt, über den vorgenannten Komiker Kurz Näheres zu erfahren. Johann Joſeph Felix Kurz [34], der Sohn eines Principals einer herumziehenden Komödianten-Truppe, war in Wien am 22. Febr. 1717 geboren [35]; Joſ. Anton Stranitzky und ſeine Ehefrau Maria Monica und ein zweites Ehepaar vom Stadttheater waren ſeine Taufpathen. Es ſcheint, daß er bei ſeinem Vater, der u. a. namentlich Brünn in den Jahren 1725 bis 1751 als Schauſpieler häufig beſuchte [36], die erſten Lehrjahre verlebt hatte. In Wien trat er, wie wir in der Chronik geſehen haben, im Jahre 1737 zum erſtenmale im Stadttheater auf. Er war von ausgezeichnet komiſchem Talente, lebhaft, witzig und erfinderiſch. Obſchon er ſich an innerlich komiſcher

---

33 In der Hauptſache dieſer Erzählung ſtimmen Dies (S. 40), Griesinger (S. 18) und Carpani (S. 81) überein.

34 Quellen zu Kurz: Pfarr-Regiſter und Verlaſſenſchaftsacten. Chronologie des deutſchen Theaters 1775. Répertoire des Théâtres de la ville de Vienne 1757. Die Gothaer Theater-Kalender. Geſchichte des geſammten Theaterweſens in Wien (von Joſ. Oehler) 1803. Wiener Theater-Almanache. Geſchichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne von J. H. F. Müller. Wien 1776. Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt, von Eduard Devrient, 1848. Das gelehrte Oeſterreich (De Luca), S. 371 fg. u. ſ. w.

35 Taufregiſter der Dompfarre St. Stephan. Wien. Diar. Nr. 1420.

36 Im Jahre 1732 führte Felix Kurz in Brünn die erſten deutſchen Schauſpiele auf dem neuerbauten Theater auf, das von Philipp Nero bei Fantaſia mit ital. Singſpielen eingeweiht worden war. (Müller, Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen, 1773, S. 207).

Kraft mit Prehauſer nicht meſſen konnte, ſo war er in ſeinen Caricaturen doch noch unternehmender, reicher an Wortwitz und ſcharfſinniger. Er hatte dem Publikum alle ſeine ſchwachen Seiten abgemerkt und gab ſeinen unverſchämteſten Späßen eine neue Würze, indem er ſie in Zweideutigkeiten kleidete; er hatte tauſenderlei Hülfsmittel zur Hand und verſchmähte keines. Das alte Hanswurſtweſen wurde durch ihn ſchon moderniſirt. Seine Stärke im Niedrigkomiſchen machte ihm Prehauſer ſo gefährlich, daß es dieſer vorzog, mit dem jüngeren Nebenbuhler gemeinſchaftliche Sache zu machen. Kurz hatte in einer gewiſſen Rolle als Bernardon Beifall erhalten und behielt nun dieſe Bezeichnung als Theatername bei; auch ſchrieb er eine Unzahl extemporirter Theaterſtücke, die auf dieſen, aus Dummheit und Spitzbüberei zuſammengeſetzten Charakter berechnet waren und zum Theil auch bei Ghelen im Druck erſchienen ſind. [37] Sie waren nach den Grundſätzen der überdachteſten Oekonomie verfaßt: jede Arie, jeder Fußtritt, jede Maulſchelle wurden dem Schauſpieler unter dem Namen „Nebengefälle" beſonders bezahlt. Dabei verſah Kurz ſeine Stücke reichlich mit einem bunten Apparat von Flugwerken, Gaukeleien, Verkleidungen und Kinder-Pantomimen, die ihnen denn auch, durch ſein unleugbares Schauſpieltalent gewürzt, jahrelang einen unglaublichen Zulauf verſchafften. [38]

---

37 Darunter waren u. a: Bernardon der 30jähr. ABC-Schütze — Bernardon im Tollhauſe — Bernardon der kalekutiſche Großmogul — Die Gelſen-Inſel (welche auf hohes Verlangen öfter repetirt wurde) — Der Feuerwedel der Venus — Der Buben- und Weiberkrieg — Die glückliche Verbindung des Bernardon — Die Judenhochzeit — Bernardon auf dem Scheiterhaufen — Der wiedererweckte Bernardon — Die 33 Schelmereien des Bernardon — Bernardon's Traum in der Wüſtenei — Der Teufel als Ehemann — Die Inſel der geſunden Vernunft — Die eilf kleinen Luftgeiſter — Bernardon die getreue Prinzeſſin Pumphia und Hanns-Wurſt der tyranniſche Tartar Kulikan (eine Parodie in lächerlichen Verſen) — Bernardon der Einſiedler — Die Macht der Elemente — Die liederliche Haushaltung verſoffener Köche und verlöfferter Stubenmenſcher. — Der größere Theil nennt Jahr und Druckort (Erzbiſchöfl. Hof- und Univerſitäts-Buchdruckerei mit von Gheliſchen Schriften im neuen Michaelerhaus.

38 Das Répert. des Th. de la ville de Vienne ſagt von ihm: Joseph Kurtz dit Bernardon a beaucoup de feu, et est toujours aplaudi dans les différentes roles Comiques qu'il joue; de même que par ses pièces de Théâtre fort fréquentées par le public.

Selbst der kaiserliche Hof wohnte denselben zuweilen bei und unterhielt sich an den derb gewürzten Späßen des Komikers, bis dieser einmal im Uebermuth durch eine unverschämte Antwort die Gnade der Kaiserin derart verwirkte, daß sie einen Schwur that, ihn nie wieder spielen sehen zu wollen. Nach einjähriger Abwesenheit kehrte Kurz im Jahre 1744 nach Wien zurück, diesmal seine erste, oben erwähnte Frau mitbringend. Als die Anläufe zu regelmäßigen Stücken, die Nachcensur und überhaupt die Reformpläne der Kaiserin gefährlicher zu werden drohten, wurde Kurz die Wiener Luft zu schwül, er verließ die Stadt zum zweitenmal vor Ostern 1753. Er ging damals zur Koch'schen Gesellschaft (beim Taufact seines jüngsten Sohnes wird er als Prageriſcher Theatral-Impresario aufgeführt), kehrte aber in der Mitte des nächsten Jahres abermals nach Wien zurück und hatte nun unter der Direction Durazzo's den Gipfel seines Ruhmes und Glückes überstiegen. Vergebens kämpften die regelmäßigen Stücke gegen die Posse, die gleichsam in drei Colonnen, die extemporirten Farcen von Kurz und Weiskern und die Zauberkomödien von Huber, gegen sie auftrat. Die Ersteren, denen für Lust- und Trauerspiele nur je ein Abend in der Woche eingeräumt war, brachen sich nur langsam Bahn, denn die Wenigsten hatten einen Begriff von der Sittenveredlung der Bühne; der große Haufe hielt vielmehr dafür, daß deren Aufgabe darin bestehe, die Leute über die ausgelassensten Narrenspossen lachen zu machen. Nachdem Kurz seine erste Frau im Jahre 1755 durch den Tod verloren hatte, vermählte er sich zum zweitenmal und blieb bis zum Jahre 1759 in Wien. Die vielen Neuerungen behagten ihm jedoch nicht; zum drittenmal die Stadt verlassend, durchzog er mit seiner Truppe Oesterreich und Deutschland (1760 spielte er in Prag, 1765 übernahm er das Theater in München). Mit seinem diesmaligen Scheiden erlitt die Possenreißerei den ersten Todesstoß. Vergebens versuchte es der Schauspieler Brenner, an Stelle des Kurz dessen Charakterrolle durchzuführen und sich selbst als Burlin eine neue Rolle zu schaffen. Noch weniger gelang es Christoph Gottlieb als Jakerl durchzudringen. Auch die Maschinen-Komödien verfingen nicht mehr und die Darsteller des Niedrigkomischen starben Mann auf Mann. Huber war schon todt, nun folgten auch Leinhaas, Weißkern und Prehauser. Dazu kam noch Sonnenfels'

ſcharfe Feder, der in ſeinem Wochenblatt „Der Mann ohne Vorurtheil" (1765) gegen die bisherige Wirthſchaft erbarmungslos zu Felde zog. Es half nichts, daß Sonnenfels dafür von Prehauſer in Klemm's Komödie, „Der auf den Parnaß verſetzte grüne Hut" aufs empfindlichſte angegriffen (Febr. 1767), und ſelbſt von den italieniſchen Operiſten auf der Bühne carikirt wurde — das morſche Gebäude war nicht mehr zu halten. Als nun Kurz nach zehnjähriger Abweſenheit gegen Ende des Jahres 1769 nochmals ſein Glück in Wien verſuchte, mochte er wohl auf die Unterſtützung des Directors Affligio[39] rechnen, dem das deutſche wie überhaupt jedes edlere Schauſpiel ein Dorn im Auge war. Kurz kam ihm gerade recht, denn der gealterte Komiker, der keine Ahnung hatte, welche Wandlung ſich bereits vorbereitet hatte, verſprach ihm goldene Berge, wenn er ihn ſchalten ließe. Gezwungen jedoch, ſeine Stücke regelmäßig geſchrieben der Cenſur vorzulegen, ſah ſich Kurz durch Beſeitigung aller Zweideutigkeiten, auf die er die größte Hoffnung geſetzt hatte, der Haupteffecte beraubt. Als er das erſtemal wieder am 6. Jan. 1770 in der von ihm zugeſtutzten Operette La Serva padrona („Die Magd eine Frau", mit Muſik von Ignaz Gſpann) auftrat, lief zwar Alles hin, den ehemaligen Liebling zu begrüßen, doch ſeine beſten Freunde wurden nun erſt den veränderten, geläuterten Geſchmack gewahr. Seine Grimaſſen und Caricaturen erregten nur Abſcheu und ſchon am zweiten Abend hatte der Zulauf nachgelaſſen. Es folgten in längeren Zwiſchenräumen noch „Der Philoſoph auf dem Lande" (komiſche Oper), „Bernardon der Weiberfeind" (Singſpiel), „Der unruhige Reichthum" (Luſtſpiel nach dem Franzöſiſchen) und am 24. November „Der neue krumme Teufel". Entgegen der irrigen allgemeinen Annahme, daß Kurz den Affligio perſiflirt habe, wurde vielmehr

39 Der Italiener Affligio hatte das Theater ſeit Mai 1767 in Pacht und mußte alle Koſten tragen, die es erforderte; er war ein Abenteurer, der ſich ein Obriſtlieutenant-Patent erſchwindelt hatte und ſchließlich als Fälſcher auf die Galeere kam. (Carpani, Le Haydine, p. 82; Kelly, Reminiscences of the King's Theatre, London 1826, I, p. 103 fg.) Affligio ſpielt in Mozart's Leben eine traurige Rolle, indem er die Oper des damals 12jährigen Wolfgang, „la finta semplice", deren Aufführung Joſeph II. gewünſcht hatte, zu hintertreiben wußte. (O. Jahn, Mozart, 2. Aufl., I, S. 71.)

er selber durch den Schauspieler Müller in einer, vom preuß. Gesandtschaftssecretär Jester geschriebenen Parodie, „Vier Narren in einer Person", mit so viel Geschick carikirt, daß er bei seinem nächsten Auftreten kaum dem Auspfeifen entging. In dem kläglichen Schicksal seines Singspiels, „Die Judenhochzeit oder Bernardon der betrogene Rabbiner", sah endlich Kurz im Januar 1771 auf derselben Bühne, auf der sein Ruhm am längsten gewährt, seinen Stern für immer erbleichen. Als im Jahre 1770 die Brüder Lange am Theater nächst der Burg angestellt wurden (Michael Joseph, der ältere und vorzüglichere, starb am 29. Juli 1771), kamen sie eben noch recht, um die Burleske in den letzten Zügen liegen zu sehen. Prehauser und Consorten waren ihnen fremd geblieben, sie konnten also nur nach dem Eindrucke urtheilen, den sie durch das Spiel des letzten Komikers der derben Schauspiel-Gattung jener Zeit empfingen, über welche sich Joseph Lange, der jüngere der Brüder, in folgenden Worten äußert: „Mag es doch nach der Ansicht neuerer Aesthetiker wahr seyn, daß das freye, keke Komische mit Hanswurst und Bernardon auf der Bühne verlosch. Ich muß es ihnen überlassen, den Verlust zu würdigen und zu betrauern. Das aber darf ich sagen, daß die Darstellungen mit Hanswurst nur extemporirte Fratzen waren, ohne künstlerische Absicht flüchtig entworfen, reich an Prügeleyen, Zotten und gemeinen Späßen, die sogar ungefähr immer dieselben blieben." [40]

In Wien war Kurz nun allerdings geschlagen, doch war damit seine Thätigkeit noch lange nicht abgeschlossen. Er wendete sich zunächst nach Breslau, befriedigte die Gläubiger der Witwe Schuch, Principalin einer Schauspielertruppe, und wanderte als deren Mitdirector mit ihr nach Danzig. Im folgenden Jahre trennte er sich von dieser Truppe und zog nach Polen. In Warschau führte er dann noch jahrelang gleichzeitig die Direction über drei Schauspiel-Unternehmungen: eine polnische, deutsche (beide mit Ballet) und eine Opera buffa; bei Letzterer waren Rosa Bernardi, das Ehepaar Liverati, Mlle. Gibetti und Montaneri, Domênico Guardasoni, Bondichi und Marini angestellt. — In Warschau wurde Kurz auch in den

40 Biographie des Jos. Lange, k. k. Hofschauspieler. Wien 1808, S. 23.

Freiherrnstand erhoben, welches einige polnische Cavaliere bewog, ihn kameradschaftlich in Geldsachen auszunutzen.[41] Im Jahre 1784 finden wir ihn nochmals in seiner Vaterstadt Wien, wo ihn sein Ende erwartete. Freiherr Joseph von Kurz starb am 2. Febr. desselben Jahres in der Krugerstraße im Hause „zum goldenen Löwen" (neu Nr. 3) auf einem Monatzimmer beim Rauchfangkehrer Fassatti und, wie die Verlassenschafts-Acten ausweisen, nicht gerade ganz mittellos.[42]

Von seinen Collegen ließ sich Kurz gerne „Herr Vater" anreden. Er war ein wohlgebildeter, mit vielen Anlagen ausgestatteter Lebemann, der auch außer dem Theater durch seinen heiteren und witzigen Umgang in höheren Kreisen beliebt war und selbst ein großes Haus führte. In ihm starb der letzte Komiker einer Schauspiel-Epoche, die sich längst überlebt hatte. Sonnenfels hatte Hanswurst und Bernardon von der Bühne verdrängt; die Freunde des Kurz ließen nun das Porträt des Letzteren genau nach dem vorhandenen des Sonnenfels als Gegenstück, beider Antlitz einander zugekehrt, in Kupfer stechen.[43]

Franziska, die erste Frau des Kurz, der Haydn's Serenade galt, war (nach Kurz's eigener Angabe in den Verlassenschafts-Acten seiner Frau) eine arme, ganz mittellose Kammermagd aus Sachsen, die Kurz dort geheirathet hatte.[44] Als Kurz im

---

41 Man glaubt, daß dieser Schauspieler ein ansehnliches Vermögen hinterlassen, er steht mehrentheils bei polnischen Cavalieren und liegt noch im Streit, der anjetzo noch verworrener werden dürfte. (Wienerblättchen 1784, 26. Hornung, S. 129.)

42 Kurz konnte sein Spaßen selbst auf dem Todtenbett nicht lassen. Als dessen Beichtvater ihm die letzten Minuten durch Trost erleichtern wollte, äußerte er mit der ernsthaftesten Miene: „Durchsuchen Sie meine Kästen und Schubladen und wenn Sie eine einzige Todsünde finden, so will ich sie verloren haben." (Wienerblättchen 1784, 26. Hornung, S. 129.)

43 Joseph von Sonnenfels, gemalt von F. Mesner, k. k. Maler. Dem Selben gewidmet von seinem Freunde Schmuzer, in Wien zu finden in der k. k. Kupferstecher-Akademie. — Joseph von Kurz, Author und berühmter Comicus unter dem Namen Bernardon. Dem Selben gewidmet von seinen Gönnern. Gegraben von F. Landerer. (In gleicher Weise erschien das Porträt Gottfried Prehauser's, „Author und berühmter Comicus auf dem Wiener Theater". Demselben gewidmet von seinen Freunden. Ant. Tischler sc.)

44 In den Biographien wird irrthümlich Toscana als ihre Heimath an-

Jahre 1744 zum zweitenmal in Wien auftrat, wurde sie zugleich mit ihm engagirt. Man schätzte sie sowohl wegen ihres Talentes und wegen ihrer schönen Stimme, als auch wegen ihrer hübschen Gestalt, und als sie im 27. Lebensjahre am 14. Juli 1755 nach langwieriger und schwerer Krankheit in dem früher bezeichneten Hause starb, wurde ihr Verlust sehr bedauert.[45] Sie war in der Operette und der Komödie beschäftigt und besonders im komischen Fache beliebt. Bei dem Umstande, daß dem vorliegenden Textbuche von Haydn's erster Oper das Druckjahr fehlt und darin sogar schon die zweite Frau des Kurz namhaft gemacht ist, bleibt es dahingestellt, ob die im Operntexte in den verschiedensten Sprachen abgefaßten Arien schon für die hübsche Franziska geschrieben waren.

Die zweite Frau des Kurz, Theresia geborene Morelli aus Toscana, trat im Stadttheater am 15. April 1758 in Gegenwart des kaiserlichen Hofes in einer neuen Maschinen-Komödie ihres Mannes, „Die glückliche Verbindung des Bernardon" (eine Anspielung auf Beider vorangegangene Verehelichung), zum erstenmale auf und fand als Sängerin und Schauspielerin allgemeinen Beifall. (Wiener Diarium Nr. 31.)[46] Sie war, wenigstens so weit es der Vortrag der Arietten verlangt, mehrerer Sprachen mächtig; in der genannten, wie auch in einer andern Kurz'schen Komödie, „Die fünf kleinen Luftgeister", finden wir sogar spanische und türkische Arietten-Texte.

---

gegeben, aber nicht sie, sondern die zweite Frau des Kurz war dorthin gebürtig.

45 Francisca Kurtzin, Femme de l'acteur de ce nom, reçue en 1744, morte en 1755, fort regrettée du Public par sa figure, sa belle voix et son talent; elle n'est pas encore remplacée (Répert. des Th.)

46 Im Avertissement zu den gedruckten Arien sagt Kurz: „Madame Theresia Kurzin wird sowol ihr Prob-stück als auch ihr Meister-stück, ja alle diejenigen Caractere machen, welche eine vollkommene Actrice nur immer vorzustellen fähig ist. Und da sie eine geborne Italiänerin, folglich der Teutschen Sprache gar nicht wol kündig, so wird ihre Action um so vielmehr verwunderlich seyn. Nachdem mich die Götter mit derselben erfreuet, so soll auch das mir so gnädig geneigte Publikum an meiner Vergnügung theil nehmen." In der Pantomime übergiebt Kurz persönlich seine drei Kinder der Rosalba (seiner Frau) und legt ihr ans Herz, daß bei ihr nie das Sprichwort von der Stiefmutter wahr werden möge.

Im Jahre 1759 verließ Thereſia Kurz mit ihrem Manne Wien, übernahm nach deſſen Weggang von München im Jahre 1765 die Theaterleitung und führte dann ihre Truppe nach Salzburg, Frankfurt und den Rhein entlang. In ihrem Perſonal befand ſich auch der geachtete Schauſpieler Bergobzoomer, der dann in Wien und Prag engagirt wurde und die geſchätzte Sängerin Katharina Schindler (eigentlich Leidner) zur Frau nahm. Am 26. Juni 1770 debutirte Thereſia Kurz wieder in Wien (ſie gab die Rolle der Eugenia in der Komödie „Die verliebten Zänker") und hier war es denn auch, wo ſie bei der Wiederaufführung der Haydn'ſchen Oper mitgewirkt haben wird. Sie mochte nebſtbei gerne für eine tragiſche Schauſpielerin gelten, hatte aber das Misgeſchick, einmal als Königin in „Richard III." (von Weiße) ausgepfiffen zu werden. Im Jahre 1772 war Thereſia Kurz noch beim Wiener Theater; drei Jahre ſpäter iſt ſie ſchon im Perſonalverzeichniß ihres Mannes in Warſchau verzeichnet, wo ſie im Schauſpiel und der Opera buffa beſchäftigt war. Während ihr Mann in Wien ſtarb, befand ſich Freiin Thereſe von Kurz in Anspach; ihr weiterer Lebenslauf war nicht zu eruiren.

Auch die Schweſter des Kurz, Monika, und deren Mann, Friedrich Wilhelm Ellizon, ſpielten aller Wahrſcheinlichkeit nach in Haydn's Oper. Monika Kurz war im Stadttheater ſchon im Jahre 1741 und als Frau Ellizon abermals ſeit 1751 aufgetreten und ſoll im komiſchen Fach etwas geleiſtet haben. Ellizon (auch Elendſon oder Elenſon) war aus Sachſen gebürtig und gab die Rolle des Pantalon; auch er wurde 1751 angeſtellt. (Der Schauſpielername Elenſon kommt ſchon im Jahre 1673 im Ballhauſe in der Himmelpfortgaſſe vor.)

Es bleibt noch Einiges über die Kinder des Kurz zu ſagen übrig, für die in Haydn's Oper die Pantomime geſchrieben war. Im Taufprotokoll der Dompfarre zu St. Stephan ſind im Zeitraume von 1745—53 aus der erſten Ehe des Kurz ſieben Kinder aufgezählt; von dieſen waren die drei älteſten:[47] Eleonore, Joſeph und Antonie (provinziell Lenorl, Seperl und Tonerl

47 Anna Eleonora Thereſia Franciſca, geb. 14. Febr. 1745. — Bartholom. Chryſtophorus Joſephus, geb. 31. Mai 1746. — Suſanna Franciſca Antonia, geb. 29. Aug. 1747.

genannt) für das Theater abgerichtet. Sie mußten agiren, ſingen, tanzen und ſich in Verkleidungen flink und gewandt zeigen.[48] So heißt es in der Komödie „Arlechin der glücklich gewordene Bräutigam“: „NB. Die kleine Colombine, welche die Antonia Kurtzin vorſtellet, wird ſich in vier Caracteren und vier luſtigen Arien beſonders diſtinguiren.“ Als Kurz im Jahre 1754 zum drittenmale im Stadttheater angeſtellt wurde, begrüßte er das Publikum mit einer Komödie, von der wie gewöhnlich die Arien gedruckt ſind[49] und im Avertissement beſonders auf die Pantomimen und, bei der „allzugroßen Jugend“ der Kinder auf die Mühe, denſelben „die natürlichen Actionen und Tänze beizubringen“, Nachdruck gelegt wird. Allerdings ging dies nicht immer leicht von Statten, da Kurz, wie er ſelbſt geſteht, „von Natur etwas ungeduldig“ war und es daher „zu Zeiten mit den Kindern empfindliche Verdrüßlichkeiten“ abſetzte. Nach dem Tode ſeiner erſten Frau führte Kurz „zu einer Zeitverkürzung“ eine von ihm ſeinen drei Kindern angepaßte, nach Gellert eingerichtete Zauber-Operette auf.[50]

In den Kurz'ſchen Balleten, Operetten und Schattenſpielen

---

48 Die Vermuthung liegt nahe, daß der bekannte Schauſpiel-Unternehmer Felix Berner eben durch dieſe Kurz'ſchen Kinder-Pantomimen auf die Idee gebracht wurde, im Jahre 1758 ein ſelbſtändiges Kindertheater zuſammenzuſtellen und damit die Bühnen von Oeſterreich und Deutſchland zu bereiſen, ſowie auch Franz Sebaſtiani (1761) und Kajetan v. Schaumberg (1770) in Brünn derlei Kindervorſtellungen einführten. In Wien ſelbſt wurde zu Anfang der 70er Jahre unter des berühmten Noverre's Aufſicht eine theatraliſche Tanzſchule für Kinder errichtet und die vorzüglicheren Eleven beſoldet. Laute Bewunderung erregten auch die Kinder von Mitgliedern des Stadttheaters, die im Jahre 1766 „Die bürgerliche Heirath“ von Klemm aufführten; es waren die drei Jaquet'ſchen Mädchen, im Alter von 13, 8 und 6 Jahren, die zwei jungen Kopfmüller und der 5jährige Ludwig Meyer. (Wien. Diar. Nr. 63.)

49 Neue Arien, welche in der Comödie geſungen werden, betitult: Der, aufs neue begeiſterte und belebte Bernardon nebſt zweyen Pantomimiſchen Kinder-Balletten u. ſ. w.

50 „Der ſich wieder ſeinen Willen taub und ſtumm ſtellende Liebhaber“, ein Luſt-Spiel, von zwey Aufzügen, in Teutſchen Verſen mit vierzehn Arien welches von denen Bernardon'ſchen Kindern vorgeſtellet, und in Teutſcher Sprach hier noch niemals aufgeführet worden iſt. Wien, gedruckt im neuen Michaeler Haus mit v. Gheliſchen Schriften, 1755.

sind noch folgende Kinder als mitwirkend genannt: Thereſia Sephin, Louiſe Souvirant, Johannes und Maria Anna Julio, Johanna Weiskern und namentlich Maria Anna, Louis und Franziska Bernardi. Aus den Verlaſſenſchafts-Acten des Kurz erſehen wir die Schickſalswendung ſeiner ihn überlebenden Kinder. Lenorl, Seperl und Tonerl ſind angeführt als: Frau Eleonore Freiin von Kurz, Kloſterfrau in Venedig; Joſeph Freiherr von Kurz, deſſen Aufenthalt unbekannt; Frau Antonie verwitwete Gräfin von Predau zu Prosnitz in Mähren; ihnen reiht ſich noch an: Franz Freiherr von Kurz, k. k. Cadet, dazumal in Garniſon zu Mödling bei Wien.

Als Haydn mit ſeiner Oper fertig war und ſie zu Kurz brachte, wollte ihn die Magd abweiſen, da ihr Herr gerade ſtudire. Wie ſehr erſtaunte aber Haydn, als er durch die Glasthüre Bernardon vor einem großen Spiegel ſtehend Geſichter ſchneiden und mit Händen und Füßen die lächerlichſten Contorſien machen ſah. Das waren die Studien des Herrn Bernardon.[51] — Haydn erhielt angeblich für ſeine Arbeit die, für einen angehenden Componiſten und für jene Zeit kaum glaubliche Summe von 24 oder 25 Ducaten[52], in deren Beſitz er ſich damals freilich für einen faſt reichen Mann mag gehalten haben. Die Oper gefiel[53], wurde aber nach zweimaliger Aufführung wegen beleidigender Anzüglichkeiten im Texte verboten. So be-

---

51 Grieſinger, Biogr. Notizen, S. 19.

52 Grieſinger, S. 19. Dies, S. 41. Ein Reiſender, der bei ſeinem Beſuche in Eiſenſtadt im Jahre 1827 die Operette geſehen haben will (wohl nur die Einzeichnung des Titels), giebt dagegen ohne weiteren Nachweis nur zwei Ducaten an. (Allg. muſ. Ztg., 1827, S. 819.)

53 Der Tag der erſten Aufführung iſt nicht nachweisbar; er dürfte gegen Ende 1751 oder vor Oſtern 1752 fallen, keinesfalls aber nach dieſer Zeit, da die Oper ſonſt im Répertoire des Théâtres verzeichnet wäre. Der allgemeinen Annahme nach zählte Haydn damals 19 Jahre, was mit der Zeit der Aufführung zuträfe. Er ſelbſt erwähnt der Oper in ſeiner Selbſtbiographie gar nicht; ebenſo wenig Gerber, Forkel (Almanach von 1784), das Weimarer Modejournal (1805) und das Gelehrte Oeſterreich (1778). In Haydn's eigenem Katalog ſeiner Werke ſteht „Der krumme Teufel" unter den Marionetten-Opern als Nr. 5 von fremder Hand nachträglich eingezeichnet.

hauptet Dies (S. 41); nach Bertuch[54] copirte der Schauspieler in der Rolle des hinkenden Teufels einen anwesenden italienischen Grafen, der das Verbot der Oper erwirkte.[55]

Der vollständige Titel des gedruckten Textbuches, dem leider das sonst übliche Avertissement des Autors fehlt, lautet:

Der neue | krumme Teufel. | Eine | Opera comique | von zwey Aufzügen; | nebst einer | Kinder-Pantomime, | betitult: | Arlequin | der neue Abgott Ram | in America. | Alles componiret | von Joseph Kurz.[56]

Die Pantomime folgt nach dem ersten Act. Außerdem ist noch im zweiten Aufzuge ein Intermezzo eingeschoben. Zum Schlusse heißt es:

NB. Die Musique sowohl von der Opera comique, | als auch der Pantomime ist componiret | von | Herrn Joseph Heyden.[57]

Des berühmten französischen Dichters Le Sage bekannter Roman Le diable boiteux, der die Liebesabenteuer eines spanischen Studenten schildert, wurde in den verschiedensten Bearbeitungen für die Bühne verwerthet; zunächst unter demselben Titel in der Comédie italienne zu Paris im Jahre 1746.[58] Der

---

54 C. Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805—6; erschien 1808. Bd. II, S. 179.

55 Griesinger (S. 18) und Carpani (S. 81) nennen die Oper eine Satyre auf den hinkenden Theaterdirector Affligio, weswegen das Stück nach dreimaliger Aufführung verboten wurde. Es ist dies ein, die Geschichte des Wiener Stadttheaters verwirrender Anachronismus, der trotzdem in fast alle Biographien Haydn's überging. Der Italiener Affligio wurde, wie erwähnt, erst im Jahre 1767 Theaterdirector und gerade unter ihm wurde „Der neue krumme Teufel" im Jahre 1770 wieder hervorgesucht und Kurz wird sich wohl gehütet haben, seinen Director, der ihn trotz der nun erkalteten Gunst des Publikums zu halten suchte, lächerlich zu machen.

56 L. Fernbach jun. (Der wohl unterrichtete Theaterfreund, Berlin 1830) giebt S. 20 folgenden Titel an: „Asmodeus der krumme Teufel, und die Insel der Wilden." Opr. 8. Wien, Trattner, 1770.

57 Es ist dies das einzigemal, daß bei den Kurz'schen Komödien, soweit sie vorliegen, der Componist namhaft gemacht ist.

58 Les Spectacles de Paris, ou Calendrier hist. et chronolog. des Théâtres de Paris. 18me. Partie pour l'année 1769, p. 80.

Kurz'schen Bearbeitung liegt die Absicht zu Grunde, einen alten verliebten Gecken von seiner Narrheit zu heilen. Dazu soll nun der Teufel verhelfen, in dem wir es also mit einem von der gutmüthigen Art zu thun haben, wie die Handlung selbst bezeugt, deren Dialog durchwegs ausgeführt ist (also keine extemporirte Posse). Anzüglichkeiten im Text kommen nicht vor; fanden solche statt, müssen sie der Maske oder den Gesten des Schauspielers zugeschrieben werden.

Agirende Personen in der Comedie:

Arnoldus, ein unglückseliger Doctor Medicinae.
Angiola, dessen Schwester.
Argante, eine Base desselben.
Fiametta, ein angenommenes Zuchtmädel. } des Arnoldus.
Catherl, ein Stubenmädel. } des Arnoldus.
Bernardon, } zwei Bediente des Arnoldus.
Leopoldel, }
Casparus, Gemahl der Angiola.
Gerhard, Gemahl der Argante.
Asmodeus, der neue krumme Teufel.
Zwei Notare.

Im ersten Aufzuge sehen wir den Doctor Arnoldus in seinem Zimmer am Schreibtische sitzen und Recepte mustern; dabei klagt und seufzt er, daß all sein Wissen in der Medicin ihm nichts helfe, da er verliebt sei und sich daher selber als einen armen Patienten betrachten müsse. Dem eintretenden Bernardon befiehlt er, Fiametta, das im Hause auferzogene Mädchen, herbeizuholen. Nach mancherlei Einwendungen, daß sie krank sei, erscheint sie endlich doch. Der Doctor kommt ihr zärtlich entgegen und will ihr den Puls fühlen; sie widersetzt sich und klagt, daß sie unglücklich sei. Von seiner Kur will sie schon gar nichts wissen, er sei ein Seelenlieferant, ein Mensch, durch den nur die Tischlerzunft und der Todtengräber reich würden. Der Doctor sucht sie zu beschwichtigen und meint, sie werde bald von ihm Besseres erfahren. Er geht ab und Bernardon eröffnet der arglosen Fiametta, daß ihre Hochzeit mit Arnoldus bevorstehe. Es erfolgt Ohnmacht und Wiedererwachen. Wer wird helfen?! „Das wird der Teufel thun", ergänzt der im Hintergrunde erschienene Asmodeus. Die Scene verwandelt sich und stellt einen mit Statuen gezierten Garten vor. Arnoldus, seine Verwandtschaft und zwei Notare erscheinen. Der Doctor zeigt ihnen an, daß er gesonnen sei zu heirathen; schon fünfzig Jahre lebe er im Junggesellenstande und habe es nun satt; die Liebe sei bei ihm nicht blind, denn Fiametta wäre ein schönes

Kind. Die Verwandten rathen ab. Nun kommt Fiametta selbst; der Doctor nennt sie seine Braut und diese dagegen nennt ihn ein altes Häringsfaß; eher will sie sterben als sich mit ihm verehelichen. Sie stellt sich verrückt und verläßt singend und tanzend die Bühne. Der Doctor glaubt Bernardon in Fiametta verliebt und klagt ihn an, ihm das Herz derselben weggeschnappt zu haben; er solle sich trollen. Bernardon geht schimpfend ab. Indem eilt Katherl, das Stubenmädchen, herbei und jammert, daß sich Fiametta erstochen habe und rings um sie allerlei Unthiere hausen. Nun kommt auch Leopoldel mit der Nachricht, daß sich Bernardon erschossen habe und fürchterliche Geister ihn umgeben. Es erfolget Donner und Blitz — Alle fahren durcheinander und singen im Chorus: der Teufel ist los! Die Statuen verwandeln sich auf einen Wink des Asmodeus in Pferde und mit ihnen fliegen Fiametta und Bernardon im Reiseanzug in die Luft. Alle Anwesenden sind bestürzt; Asmodeus aber packt den Arnoldus und versinkt mit ihm in die Erde. —

Dieser Act enthält elf Arien und ein Duett und schließt mit einem größeren Finale. In der nun folgenden Pantomime bemüht sich Asmodeus, dem Arnoldus klar zu machen, was von der Liebe zweier ungleicher Gatten zu erwarten sei.

Der zweite Aufzug führt uns in eine Stadt; Arnoldus und Asmodeus treten auf. Arnoldus sieht finster drein, er begreift nicht, was Asmodeus mit ihm vor hat. Dieser tröstet ihn, er solle nicht nach altem Brauch glauben, daß der Teufel immer nur des Menschen Feind sei; er meine es im Gegentheil gut mit ihm und habe dies schon dadurch bewiesen, daß er ihm in der Pantomime ein lehrreiches Beispiel im Bilde vorgehalten habe; nun solle er noch den armen Bernardon sehen, der schon zwei Jahre im elenden Ehezustande schmachte. Auf des Teufels Wink erscheinen sofort Bernardon und Leopoldel. Ersterer klagt, daß seine Frau verschwunden sei, und Leopoldel zeigt ihm das Haus, wo er sie finden werde. Sie klopfen an. Fiametta tritt nun der Reihe nach als Bolognesischer Doctor, als Polichinel, als Pantalon und Arlequin auf und singt in jeder Verkleidung eine Arie in je einer anderen italienischen Mundart. Erst als Leopoldel ihr die Maske vom Gesicht reißt, erkennt Bernardon seine Frau. Er will sie erstechen, doch sie entflieht. Der betrogene Gatte klagt sein Leid in einer Arie und warnt vor den

treulosen Weibern. Asmodeus und Arnoldus treten wieder vor und Letzterer versichert, er sei bereits geheilt. Um ihm aber die Heirathsgedanken völlig zu benehmen, führen Bernardon, Angiola und Fiametta auf Anstiften des Asmodeus ein italienisches Intermezzo auf, das so einschlagend wirkt, daß Arnoldus fortan von keiner Braut, und sei sie auch die schönste, mehr etwas wissen will. Dem Bernardon aber, der ihn dauert, da er das leiden muß, was ihm bevorstand, will er zwölf tausend Gulden vermachen. Nun treten alle Personen, auch die der Pantomime, auf. Bernardon dankt dem Doctor für die große Summe Geldes, die ihm gestattet, nun glücklich zu leben; Fiametta küßt Arnoldus die Hände; die Verwandtschaft findet seinen Entschluß, ledig zu bleiben, vortrefflich, da sie dadurch mehr Erbschaft zu erwarten hat und die Personen der Pantomime, Kinder und Erwachsene, fragen, ob sie ihre Rolle gut gespielt haben. Arnoldus ist mehr und mehr erstaunt und glaubt gar, daß er gefoppt worden sei, worauf ihm Asmodeus erwidert: das Eine ist wahr, das Andere ist nicht erlogen. Dem Teufel kostet es nun nur wenig Mühe, um Arnoldus zu bestimmen, das zu bleiben was er war, und einzugestehen, daß er mit seiner Lieb' ein rechter Narr gewesen, worin ihm Alle im Chorus beistimmen, denn: Nur gleich und gleich gehört zusammen.

Wir kommen nun zu den Zwischenspielen, der Pantomime und dem Intermezzo. Die Zwischenspiele in den Komödien jener Zeit hatten den Zweck, den Zuschauer aus der ernsten Stimmung, auf die es die Haupthandlung abgesehen hatte, in eine heitere zu versetzen oder auch umgekehrt. Zuweilen hatten sie Bezug auf die Komödie selbst, wirkten also erläuternd und nutzanwendend; zuweilen auch nicht. Schon in den frühesten Jesuiten-Theatervorstellungen waren solche Zwischenspiele gebräuchlich. Im vorliegenden Falle dienen sie an beiden Orten dazu, den eigentlichen Vorwurf zu bekräftigen. Die Pantomime, welche zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge eingeschoben ist, zeigt das erste Spiegelbild weiblicher Untreue.

Personen der Pantomime:

Arlequin, Diener des
Celio, ein Schiffscapitain.
Merline, eine Insulanerin.
Ronzi, ein Zauberer.
Alba, ein afrikanischer Prinz.
Mufti, ein Götzenpfaff.
Viele Amerikaner.
Viele holländische Seefahrer.

Die Bühne stellt eine wüste Insel vor; im Hintergrund breitet sich das Meer aus, dessen vom Sturme aufgeregte Wellen sich allmälig beruhigen. Arlequin, der mit seinem Herrn Schiffbruch gelitten, kommt von weitem geschwommen, tritt ans Land und trifft hier Merline, die mit ihrer Mutter an diese Insel verschlagen wurde. Ihre Mutter ist todt und überließ Merline die Sorge, sich vor den wilden Insulanern zu schützen. Die Annäherung der beiden Gestrandeten folgt rasch. Die Handlung macht nun die üblichen Verwirrungen einer Pantomime durch; zunächst sehen wir die Verwandlung der Scene in einen Tempel, in dem ein Zauberer in Gestalt des neuen Abgotts Ram thront, der dem Arlequin zu seinem Glück verhelfen will. Er bekleidet ihn mit den Abzeichen des Abgottes, der Gouverneur und die Wilden kommen unter den Klängen eines kriegerischen Marsches und bringen ihre Opfergaben. Sie gewahren wohl ihren Irrthum, doch weiß ihnen Arlequin zu imponiren und sie tragen ihn als ihren König und Herrn frohlockend davon. Unterdessen kommt Celio der Schiffscapitain, der sich gleichfalls gerettet hat, und trifft hier mit Merline zusammen. Auch mit ihm findet sich das Mädchen bald zurecht; sie singen sich in einem Duett ihre Liebe zu und geloben einander ewige Treue. Mitten in ihren Betheuerungen kommen die Wilden, nehmen sie gefangen und führen sie Arlequin zu, der noch immer als Abgott thront. Der Gouverneur erscheint und giebt Arlequin zu verstehen, daß es bei ihnen Sitte sei, fremde Menschen aufzufressen. Arlequin stimmt ihm zu, gebietet aber den Wilden, ihn vorerst mit den Beiden allein zu lassen. Obwohl von Merlinen's Untreue verletzt, überläßt er sie doch nach schwerem Seelenkampfe seinem Herrn. Die Indianer haben den Vorgang belauscht, brechen hervor und führen nun alle drei ab. Die Scene verwandelt sich uno stellt den Ort vor, wo die Wilden ihre Opfer zu schlachten pflegen. Alles ist bereitet. In ihrer Angst wendet sich Merline flehend an den vornehmsten Wilden, der sie zu retten verspricht unter der Bedingung, daß sie ihn heirathet. Sie willigt ohne Zaudern ein und ist somit gerettet; Arlequin jedoch soll gespießt und Celio geviertheilt und in einem Kessel gesotten werden. In diesem kritischen Momente vernimmt man Trommelwirbel und Trompetengeschmetter, die Scene verwandelt sich und man erblickt eine holländische Kriegsflotte. Es kommt zum

Kampfe, die Indianer unterliegen und die Opfer sind gerettet. Merline hat als Ungetreue wohl einen schweren Stand, doch wird ihr verziehen; unter Jubelgeschrei besteigen Alle die Schiffe und der Chor besingt die Freuden nach bösen Stunden. — Diese Pantomime enthält elf Arien, ein Duett, einen Marsch und den Schlußchor; ausdrücklich erwähnt ist noch „eine Musique, welche mit einer Mühle accompagniret".

Nach dem sechsten Auftritt im zweiten Act beginnt ein Intermezzo, das aus sechs Scenen besteht und durchaus in italienischer Sprache und in Versen abgefaßt ist. Der Titel lautet:

Intermezzo, intitolato: Il Vecchio ingannato.
(Der betrogene Alte.)

Attori:

Pancrazio — Giuseppe Kurz. Bettina — Theresa Kurzin.
Pandora — Cattarina Meyrin.[59]

Es sind, wie schon erwähnt, Bernardon, Angiola und Fiametta, die wir hier in der Maske eines Alten (Pancrazio) und einer Mutter und Tochter (Pandora und Bettina) vor uns haben. Die Mutter eröffnet der Tochter, daß sich für sie ein Bräutigam gefunden habe; er sei zwar alt, doch habe er Geld; sie solle zugreifen, denn die Schönheit verblühe gleich einer Blume. Zudem werde ihr sein Reichthum schon auch junge Liebhaber erwerben. „Dann nehme ich ihn!" ruft die Tochter entschlossen und die Mutter freut sich, in ihr diejenigen Eigenschaften wiederzufinden, die sie selbst in der Jugend zierten. Allein gelassen, geht die Tochter mit sich zu Rath: Erfahrung macht klug; es seien ihr schon Viele entschlüpft, dieser endlich solle an der Angel zappeln. Im Gespräch mit der Mutter steigen dem Alten denn doch einige Zweifel auf; er fürchtet wirklich, daß er zu alt sei. Doch die Mutter kämpft alle Bedenken nieder, indem sie die Tochter als Engelreine hinstellt, die kaum

59 Katharina Mayer, eine geborene Wienerin, die zuvor beim ital. Theater war und unter Lopresti im Jahre 1751 beim deutschen Theater mit Beifall auftrat. (Gesch. des ges. Theaterwesens, Oehler, S. 146; auch Répertoire des Th. de la ville de Vienne.)

wisse, was Brautschaft und Heirath, ja nicht einmal was Liebe sei. Sie (die Mutter) habe ihr dies erst im Bilde des Cupido erklären müssen, den sie (die Tochter), als mit Pfeil und Bogen bewaffnet, für einen Soldaten hielt. „Welche Unschuld! welche Taube!" ruft der Alte zwischen jeder neuen Eröffnung — glücklich, daß er derjenige sei, der sie zuerst in die Liebe einweihen werde. Die Tochter kommt und findet ihren Zukünftigen älter als einen Raben. „Der um so eher sterben wird", ergänzt die Mutter tröstend. Den Alten packt das Fieber vor Liebe; die Tochter zweifelt nicht, ihn zu curiren und je eher je lieber ins Jenseits zu befördern. „Welch' schöner Moment, welch' beglückte Liebe!" ruft der verzückte Alte. „Eine saubere Ehe wird dies werden", denkt halblaut die Mutter. Und Alle: „Genuß, Freude und Vergnügen wird jederzeit sich vermehren."

Dies Intermezzo enthält fünf Arien; eine der Pandora und je zwei des Pancrazio und der Bettina; am Schlusse vereinigen sich alle Drei zu einem Tutti.

Und die Musik von Haydn? — wird der Leser schon längst gefragt haben. Die Musik zum neuen krummen Teufel wurde bis jetzt nicht aufgefunden. Die Partitur ist verschollen, obwohl die Operette an vielen Orten wiederholt gegeben wurde. Einer etwaigen Wiederauffindung als Anhaltspunkte dienend, folgen hier die bekannt gewordenen Aufführungen: [60]

In Wien (außer den genannten) im Jahre 1783, 28. Sept. im Theater „zum Fasan" (Vorstadt Neustift, jetzt Neubau, Bezirk VII.)

In Prag im Jahre 1771, 17. und 27. Nov., und 1772, 11. Oct. unter der Direction des Joh. Baptist Bergopzoomer.

In Berlin in den Jahren 1771—75 von der Koch'schen Gesellschaft zwölfmal gegeben.

Im Obersächsischen (Altenburg, Eisleben, Querfurt, Zeitz,

60 Titelveränderungen: Der krumme Teufel — Der hinkende Teufel — Asmodeus oder der krumme Teufel — Asmodeus oder der lahme Teufel.

Erfurt) in den Jahren 1796—98 von der Gesellschaft des Franz Huber.

In Heitersheim (Amtsbezirk Staufen im Breisgau) im Jahre 1765 im Carneval von der jungen Schauspieler-Gesellschaft des Felix Berner. („Dieses war die erste Opera, so Herr Berner vor dem Grafen und Commandeur von Heitersheim aufführte.") [61]

Obgleich Kurz mit Haydn's Musik zufrieden war, so hat er ihn glücklicherweise doch nicht weiterhin beschäftigt. Was wäre auch aus Haydn geworden, wenn er sich — ein zweiter Wenzel Müller — der Lokalposse zugewendet hätte!

Gleich dem Faust wurde auch Le diable boiteux immer wieder von Zeit zu Zeit von den Theaterdichtern als dankbarer Stoff neu bearbeitet. Noch im Jahre 1839 wurde in Wien „Asmodeus der hinkende Teufel, oder: die Promenade durch drei Jahrhunderte" als Original-Posse von Karl Haffner im Theater an der Wien gegeben (Nestroy als Asmodeus). In demselben Jahre wurde im Kärnthnerthor-Theater „Der hinkende Teufel" auch als pantomimisches Ballet in drei Acten von Coralli und Gurgy, Musik von Casimir Gide und Anderen, 27 mal aufgeführt. Dieses Ballet hatte zuvor in Paris Furore gemacht durch die Mitwirkung der gefeierten Fanny Elßler als Florinde. Durch eine artige Verkettung von Umständen tanzte demnach die Tochter des Johann Elßler, langjährigen Copisten und treuen Dieners Haydn's, in demselben Sujet, das dem Meister und Vorgesetzten ihres Vaters als Folie seiner ersten öffentlichen Wirksamkeit gedient hatte.

Michael Haydn scheint unter den Kapellknaben eine hervorragende Stellung eingenommen zu haben. Er war bald im

---

61 Nachricht von der im Jahre 1758 von Hrn. Felix Berner errichteten jungen Schauspieler-Gesellschaft. Verfaßt von F. X. Garnier. Wien 1786, S. 6. — Die Berner'sche Truppe ging 1787 ein. Elise, die als Sängerin geschätzte Tochter Berner's, geb. 1766, heirathete in Regensburg den Sänger Joh. Nep. Peierl, kam 1787 mit ihrem Manne zum Hof- und Nationaltheater nach München und wurde 1796 zur Hofsängerin ernannt. Nach dem Tode Peierl's heirathete sie den Hofmusikus Franz Lang. (Baier. Musik-Lexikon von F. J. Lipowsky. Artikel: Berner.)

Stande, den Organiſten am Dome zu ſuppliren, verſuchte ſich frühzeitig im Componiren und hatte unter ſeinen Mitſchülern eine Art Tribunal errichtet, bei dem er präſidirte und über alle auftauchenden Plagiate ſtrenges Urtheil fällte. Schon damals entwickelte ſich bei ihm auch die Neigung zu wiſſenſchaftlicher Bildung; er machte ſchnelle Fortſchritte in der lateiniſchen Sprache und beſchäftigte ſich fleißig mit der klaſſiſchen Literatur, der er durchs ganze Leben zugethan blieb.[62] Ueber das gegenſeitige Verhältniß der Brüder Joſeph und Michael ſind wir ſehr dürftig unterrichtet. Nur Dies[63] erzählt, daß ſie zuweilen die Eltern in Rohrau beſuchten, wo dann der Vater wie ehemals ſeine Harfe hervorholte, um ſeine Lieblingslieder mit ihr zu begleiten. Wenn Michael in ſpäteren Jahren in traulicher Geſellſchaft bei guter Laune war, gab er wohl einen der uralten Menuetts ſeines Vaters mit all deſſen altmodiſchen Eigenthümlichkeiten im Vortrage zum Beſten, dabei des Verweiſes nicht vergeſſend, den ihm eine gutgemeinte Correctur zugezogen hatte. Denn die Söhne, auf ihre Lehrmeiſter pochend, wußten dieſes und jenes auszuſetzen, dagegen ſich der Vater auf Jenen berief, der ihm in der Jugend die Sache gelehrt habe, „der wäre der Mann geweſen, der hätte es wiſſen müſſen“. Keine Partei wollte nachgeben, bis endlich der erhitzte Vater jede weitere Einrede mit dem Machtſpruche abſchnitt: „Ihr ſeid's Alle Eſel!“[64]

Doch Geſang und Spiel ſollten im Elternhauſe bald verſtummen. Des Wagners und nunmehrigen Marktrichters Frau, die Mutter Haydn's, ſtarb am 23. Febr. 1754 (Beil. I, S. 10); ſie hatte kurz zuvor ihr 46. Lebensjahr zurückgelegt. Bei der Darſtellung von Haydn's Kindheit haben wir ſie ſelbſt bei dem Wenigen, was über ſie bekannt wurde, als eine brave, tüchtige Hausfrau und liebevolle Mutter kennen gelernt. Das Schickſal ihres älteſten Sohnes ſtand noch ungelöſt vor ihr. Welch un-

62 Biogr. Skizzen von Michael Haydn. Salzburg 1808, S. 9.

63 Biogr. Nachrichten, S. 29. Nur läßt Dies auch den Bruder Johann mitwandern, der um jene Zeit das Elternhaus noch gar nicht verlaſſen hatte.

64 Biogr. Skizzen von Michael Haydn, S. 5. — Dies, Biogr. Nachr., S. 29.

ausſprechliche Mutterfreude hätte ſie erfüllt, wenn ſie eine Ahnung davon hätte haben können, daß ſie in ihm der Welt jenen Mann gegeben, der das erſte Glied jener Kette bildete, auf welche das verfloſſene Jahrhundert mit Stolz hinweiſt. Haydn's Vater vermählte ſich am 19. Juli 1755 (mit Dispenſation von allen drei Aufgeboten) zum zweitenmale. Mit Maria Anna, der Tochter des Inwohners Michael Seeder, erzeugte er fünf Kinder, die aber alle bald nach der Geburt ſtarben. Kaum ein Jahr nach dem Tode des Mathias Haydn heirathete ſeine zweite Frau den Witwer Franz Bonack, Mitnachbar zu Wildungsmauer bei Petronell. Die weiteren Lebensumſtände ſeiner Stiefmutter blieben Haydn unbekannt, doch gedachte er ihrer in ſeinem erſten Teſtamente; §. 52 beſtimmt für ſie 150 Fl., die für den Fall, „daß ſie nicht mehr am Leben ſei, ihren vorhandenen Kindern zukommen".

Wir kehren nun zurück ins Michaelerhaus auf dem Kohlmarkt. Bereits haben wir erfahren, daß dort gleichzeitig mit Haydn der Dichter Metaſtaſio wohnte und daß dieſer, wohl endlich aufmerkſam geworden auf den fleißigen Muſiker über ihm im Dachſtübchen, ihn zum Clavierlehrer der Tochter ſeines von ihm hoch geſchätzten Freundes Martines beſtimmte. Pietro Metaſtaſio wurde im Jahre 1730 von Kaiſer Karl VI. zu ſeinem Hofpoeten ernannt. Er bezog zu Georgi 1735 im 3. Stock des Michaeler Hauſes eine aus ſechs Zimmern beſtehende Wohnung, die er bis zu ſeinem Tode, 12. April 1782, gemeinſchaftlich mit der Familie Martines inne hatte. [65]. Metaſtaſio wird in gewiſſer Beziehung, natürlich nicht nach dem Standpunkt der Jetztzeit, als der Schöpfer des beſſeren muſikaliſchen Dramas angeſehen. Er war als Bühnendichter ungemein beliebt; zahlreiche Componiſten, Vinci, Caldara, Predieri, Haſſe, Bonno, Fux, Reutter, Wagenſeil, Gaßmann, Gluck u. A. ſetzten ſeine dramatiſchen Werke in Muſik; ſeine l'Isola disabitata componirte Haydn im Jahre 1779. Auch Metaſtaſio's Oratorien, Cantaten, Paſtorellen, Arien, Canzonetten und Madrigale wurden vielfach benutzt. Daß er als Hofpoet jedes Feſt in der kaiſerlichen Familie in Verſen verherrlichte, verſteht ſich von ſelbſt. Erzherzog Joſeph, nachmaliger Kaiſer, ſahen wir im Jahre 1748, kaum erſt

65 Beſtand-Zinsbuch des Michaeler Hauſes.

7 Jahre alt, ein Complimento vortragen.[66] Ebenſo recitirten und ſangen die übrigen kaiſ. Kinder an jedem Geburts- und Namensfeſte die Verſe Metaſtaſio's vor ihren hohen Eltern. Zu ſeinen Dramen nahm ſich der gefeierte Dichter die antike Tragödie zum Muſter und ließ die Handlung aus der pſychologiſchen Darſtellung der Charaktere und Leidenſchaften ſich entwickeln. Seine Poeſie, voll Reinheit, Anmuth und Klarheit der Sprache, iſt dabei von ſo hinreißendem Wohllaut, daß ſie ſich gleichſam im Leſen ſchon muſikaliſch wiedergiebt. Aber es fehlt den Dramen die Kraft, ſtarke Leidenſchaften darzuſtellen; ſie ſind in jeder Lage gleich anſtandsvoll, klar und wohlmeinend wie Metaſtaſio ſelbſt. Gluck war einer der erſten, der, ſeine bisherige Bahn verlaſſend, Metaſtaſio's Werke trotz ihrer dichteriſchen Schönheiten nicht geeignet fand, mit ihnen jene Wirkungen hervorzubringen, deren er das muſikaliſche Drama fähig hielt. Er bedurfte Stahl und Erz, um aus ihnen jene Schöpfungen herauszumeißeln, die ihm im Geiſte vorſchwebten. Daher verband er ſich, nachdem er eben noch (1760) Metaſtaſio's Il Trionfo di Clelia für Bologna geſchrieben hatte, nunmehr mit dem Dichter Raniero von Calzabigi, der ihm die Opern Orfeo (1762) und Alceste (1767) lieferte. Dem zur Dürftigkeit angewieſenen Haydn mußte Metaſtaſio's Auftreten gewaltig imponiren; während ſeine Perſönlichkeit an und für ſich Ehrfurcht einflößte, war ganz beſonders der Ausdruck ſeines vollen, lebenswarmen Antlitzes, ſein heller, freier und wohlwollender Blick für ihn einnehmend. Bei Betrachtung ſeines von Joh. Steiner gemalten Porträts, geſtochen von Heath, wird man Burney, der ihn im Jahre 1772 beſuchte, gerne beiſtimmen, wenn er ſagt: „Für ſein Alter (Metaſtaſio zählte damals 74 Jahre)[67] iſt er der ſchönſte Mann, den ich kenne; ſeine Mienen verrathen Genie, Güte des Herzens, Redlichkeit, Milde und Sittlichkeit. Sein Antlitz war ſo angenehm und betrachtenswürdig, daß ich meine Augen nicht davon abwenden konnte.“[68] Zur Zeit da ihn

66 Vergl. S. 81, Anmerkung 3.

67 Pietro Trapaſſi, genannt Metaſtaſio, wurde zu Rom am 3. Jan. 1698 geboren.

68 Burney's Tagebuch ſeiner muſ. Reiſen. (Deutſche Ueberſetzung. Hamburg 1773. II, S. 218.

Haydn kennen lernte, war Metaſtaſio ein ſtarker Funfziger. Gefeiert vom Hofe und von den ausgezeichnetſten Männern der erſten Kreiſe, lebte er dennoch ſehr eingezogen. Die unruhigen Förmlichkeiten des Hoflebens, die lärmende Pracht, die dort herrſcht, ſagten ſeinem innerſten Weſen wenig zu. Er geſtand ſelbſt, daß er zum Hofmann nicht tauge;[69] er ſchlug auch jeden Titel, jede ſonſtige Ehrenbezeigung aus und wollte dem Kaiſer eben nur als Metaſtaſio dienen. Die Pflege ſeiner Muſe und Ruhe ging ihm über Alles. „Sein ganzes Leben iſt eben ſo ſanft dahinfließend als ſeine Schriften", ſchreibt Burney.[70] „Seine häusliche Ordnung geht pünktlich nach Uhr und Glockenſchlag, wovon er nicht abweicht. Seit den letzten dreißig Jahren hat er nicht außer dem Hauſe gegeſſen; er läßt ſich ſehr ſchwer ſprechen und iſt ſo wenig für neue Perſonen als für neue Dinge." Von dieſer Pünktlichkeit in der Hausordnung hat ihm Haydn Manches abgeſehen; im Punkte des Fleißes jedoch war er das grade Gegentheil von Metaſtaſio, denn dieſer ſetzte die Feder nur an, wenn er durchaus mußte. Bei dieſem längeren Zuſammenleben unter Einem Dache befremdet es einigermaßen, daß Haydn, das dankbarſte Gemüth, nie und nirgends ſeiner Stellung Metaſtaſio gegenüber eingehender gedenkt; ebenſo wird er von all den genannten Biographen mit wenigen Worten abgethan.[71] Und doch wäre es dem einflußreichen Dichter ein Leichtes geweſen, die Lage des armen fleißigen Muſikers zu verbeſſern; doch dieſer blieb nach wie vor auf Unterrichtgeben und auf ſeine armſelige Dachkammer ohne Ofen angewieſen. Ein Umſtand muß dabei berückſichtigt werden: Metaſtaſio verfiel ſeit dem Jahre 1745 in eine tiefe Melancholie, welche auch auf ſeine Arbeiten einen erdrückenden Einfluß ausübte; inwiefern dieſer Geiſteszuſtand auch auf ſeinen Umgang in den 50er Jahren hemmend wirkte, muß dahin geſtellt bleiben.[72]

---

69 v. Karajan, Aus Metaſtaſio's Hofleben. Wien 1861.

70 Burney's Tagebuch, II, S. 168.

71 Dies (S. 36) ſagt: „Haydn wurde mit Metaſtaſio bekannt, der ihm manchen nützlichen Wink gab, und in deſſen Hauſe er ſchnell die italieniſche Sprache erlernte."

72 Ueber Metaſtaſio ſiehe ferner: Metaſtaſio, eine Skizze von Joſ. v. Retzer. Wien 1782. — Dr. Conſt. v. Wurzbach's Biogr. Lexikon. Artikel

Einen Theil seiner Wohnung hatte Metastasio, wie oben erwähnt, an die ihm eng befreundete Familie Martines abgegeben. Der von spanischen Eltern abstammende Neapolitaner Nicolò de Martines, Gentiluômo oder Ceremonienmeister bei der apostolischen Nunciatur, hatte zwei Töchter, deren Erziehung sich Metastasio sehr angelegen sein ließ. Selbst musikalisch gebildet, denn Metastasio componirte [73], spielte Clavier und sang auch (come un serafino, wie er sich scherzend äußerte), mußte es ihn um so mehr freuen, namentlich in der älteren Tochter seines Freundes Talent für Wissenschaft und Kunst überhaupt und insbesondere für Musik zu entdecken.

Marianne (eigentlich Anna Katharina) von Martines, geboren zu Wien am 4. Mai 1744 [74], wurde der erklärte Liebling Metastasio's, der ihre Ausbildung leitete und mit Stolz auf seinen Zögling blickte. [75] Nebst dem Clavierunterricht bei Haydn gab ihr der Dichter die erste Unterweisung, seine Lieder in Musik zu setzen. Sie wurde dann in der Composition von Hasse, und im Gesang von Porpora unterrichtet, bei welcher Gelegenheit Haydn am Clavier begleitete. Marianne machte große Fortschritte in der Musik, und als im Jahre 1761 von dem 17jährigen Mädchen eine Messe von ihrer Composition in der Hofpfarrkirche St. Michael aufgeführt wurde, bewunderten alle Kunstverständigen deren Vortrefflichkeit. (Wiener Diarium, Nr. 78). Burney, der sie zehn Jahre später hörte, ist vollen Lobes über ihren Gesang und über ihr Spiel. Auch Hasse versicherte Burney, sie sänge mit großem Ausdruck, spiele sehr nett und habe den Contrapunkt vollkommen inne. Metastasio meinte, daß ihre Art zu singen sonst nirgends mehr angetroffen werde, da solche den heutigen Sängern zu viel Mühe und Geduld

---

Metastasio. — Vita dell' Abate Pietro Metastasio scritta dall' avvocato Carlo Cristini. (Opere del Sig. Ab. Met. Nizza 1785, vol. I.) — Memoirs of the life and writings of the Ab. M. by Chs. Burney. London 1796. — Hiller, über Metastasio und seine Werke. Leipzig 1786.

73 Es erschienen von ihm bei G. Cappi in Wien: 36 Canoni a Sole tre Voci (in 3 Heften).

74 Pfarr-Register bei St. Michael.

75 „Metastasio avea in costume per distinguere i più illustri forestieri di pregar la signora Marianna a cantar loro sul clavicembalo qualche sua arietta." (Opere del Sig. Ab. Met. vol. I. p. CCVI.)

koſten würde.[76] Die Kaiſerin Maria Thereſia ließ Marianne häufig zu ſich rufen und erfreute ſich an ihrem Kunſttalente. Die Accademia de' Filarmonici zu Bologna ernannte ſie im Jahre 1773 zu ihrem Ehrenmitgliede und lobte die Zierlichkeit, das Genie, den Adel des Ausdrucks und die erſtaunliche Präciſion ihrer Compoſition.[77] (Wiener Diarium, Nr. 62). Die Wiener Tonkünſtler-Societät führte im Jahre 1782 ihr Oratorium „Isacco" (Text von Metaſtaſio) auf und zahlreiche Compoſitionen jeder Art, zum Theil in ihrer eigenen Handſchrift erhalten auf der kaiſ. Hofbibliothek und im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu Wien, zeugen von ihrem Fleiß und einem angenehmen Talente. Der Sänger Kelly war in den 80er Jahren bei ihr eingeführt und hebt es hervor, daß ſie, obgleich vorgerückt an Jahren (ſie zählte jedoch damals erſt 40 Jahre) die Lebhaftigkeit und Heiterkeit der Jugend bewahrt und ſehr einnehmend im Umgang geweſen ſei. Kelly hörte ſie auch häufig mit Mozart, der ihre muſikaliſchen Abende beſuchte und ihr ſehr zugethan war, vierhändige Compoſitionen ſpielen.[78] Im Teſtament Metaſtaſio's reichlich bedacht, konnte ſie ein ſorgenfreies Leben führen und ihr Haus wird dann auch in dem letzten Jahrzehnt ihres Lebens unter jenen genannt, die regelmäßige muſikaliſche Geſellſchaften und Productionen veranſtalteten. Marianne ſtarb am 13. Dec. 1812, zwei Tage nach dem Tode ihrer, um drei Jahre jüngeren Schweſter Antonie.[79]

---

76 So ſagte auch Haſſe zu Burney, er ſei mit Metaſtaſio der Meinung, daß die gute Schule fürs Singen verloren gegangen ſei und daß ſeit den Zeiten des Piſtocchi, Bernacchi und Porpora keine großen Schüler mehr gezogen würden. Burney's Tagebuch, II, S. 227.

77 Dagegen ſagt Karoline Pichler von Marianne wie auch von der blinden Paradies (geb. 1759), die einzigen Künſtlerinnen, die ſich zu ihrer Zeit mit muſik. Compoſition beſchäftigten: Beide leiſteten Artiges, aber es erhob ſich nicht *über* — ja kaum *an* das Mittelmäßige. (Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Wien 1844. II, S. 96.

78 Reminiscences of Michael Kelly. London 1826, vol. I, p. 252. Die falſche Namensangabe (Martini ſtatt Martines) iſt dort zu berichtigen.

79 Eine ausführl. Biographie giebt A. Schmid in der Wiener Allg. M. Zeitung, 1846, Nr. 128 und 129. Dort ſind auch die fabelhaften Erzählungen widerlegt, die Fétis in ſeiner Biographie universelle des Musiciens aufgenommen hat.

Haydn ſcheint Marianne, die damals ins zehnte Lebensalter trat, wohl nur die erſte Anleitung im Clavierſpiel ertheilt zu haben. Der Unterricht ſoll drei Jahre gedauert haben und Haydn genoß in dieſer Zeit für ſeine Mühe freie Koſt.[80] Daß er an Metaſtaſio's Tafel geſeſſen, wie Fröhlich behauptet[81], iſt wohl kaum anzunehmen, da der Dichter jeden Zwang in ſeinem Hausweſen ſcheute. Indem aber Metaſtaſio ohne Zweifel den Unterricht überwacht haben wird, konnte es nicht an häufiger Berührung mit dem erfahrenen Dichter fehlen. Haydn war geradezu angewieſen, ſich die italieniſche Sprache anzueignen und wird gewiß ſo Manches, namentlich in Anwendung des richtigen muſikaliſchen Ausdrucks gewonnen haben, wie dies ſpäter auch Salieri zugute kam.[82]

Indem Haydn in der Singſtunde Marianne am Clavier begleitete, lernte er den damals bereits ſiebzigjährigen italieniſchen Geſanglehrer und Componiſten Porpora kennen und wurde mit der ausgezeichneten italieniſchen Geſangmethode deſſelben vertraut.[83]

Nicolò Porpora, von den Italienern der Patriarch der Melodie genannt, war im Jahre 1685 zu Neapel geboren und ging aus der ruhmeswürdigen neapolitaniſchen Schule des Aleſſandro Scarlatti hervor. Hochgeſchätzt als Geſangslehrer gründete er zu Florenz jene berühmte Schule, der die weltbekannten Caſtraten Farinelli (Carlo Broſchi), Gaetano Caffarelli (Majorano), Felice Salimbeni, Antonio Porporino (Hubert) angehörten. Auch die Sängerinnen Benedetta Emilia Agricola (Molteni) und Regina Mingotti waren Porpora's

80 Grieſinger, Biogr. Notizen, S. 13. Carpani, Le Haydine, p. 86.

81 Allg. Encyclopädie der Wiſſenſchaften und Künſte, herausg. von J. S. Erſch und J. G. Gruber. Section II, 3. Th., 1828. Der Artikel Haydn iſt von Fröhlich.

82 Jg. Edler von Moſel, Ueber das Leben und die Werke des A. Salieri. Wien 1827. S. 62.

83 Nach Grieſinger (S. 13) lernte ihn Haydn bei Metaſtaſio kennen. Nach Dies (S. 35) umgeht Haydn förmlich die Frage, indem er ſagt: „Ich gerieth in die Bekanntſchaft des bekannten Kapellmeiſters Porpora, deſſen Unterricht häufig geſucht wurde; der aber, vielleicht wegen Alters, einen jungen Gehülfen ſuchte und ſolchen in meiner Perſon fand.“ (Vergl. auch Haydn's eigene Lebensſkizze.)

Schülerinnen. Theoretiſchen Unterricht hatte er u. A. Haſſe ertheilt, der dann zu Scarlatti überging. Porpora's Lebensgang iſt uns nur ſehr lückenhaft erhalten. Einige Jahre ſoll er als Kapellmeiſter am Conſervatorium dei Incurabili zu Venedig gewirkt haben. Im Jahre 1733 wurde er als Componiſt und Leiter für die italieniſche Oper im Theater zu Lincoln's-Inn-Fields nach London engagirt.[84] Im Jahre 1748 erfolgte ſeine Berufung nach Dresden als Singmeiſter der Kurprinzeſſin Marie Antonie nebſt gleichzeitiger Ernennung zum Kapellmeiſter. Sein ehemaliger Schüler, der nunmehrige Oberkapellmeiſter Haſſe, mochte wohl in Porpora einen Rivalen fürchten und wußte es trotz der Gunſt ſeiner hohen Gönnerin durchzuſetzen, daß ſein einſtiger Lehrer gegen Ende des Jahres 1751 mit lebenslänglicher Penſion ſeiner Stelle entſetzt wurde und bald darauf Dresden verließ.[85] Porpora hatte Wien im Jahre 1724 mit ſeinem Schüler Farinelli beſucht; ſein zweiter Aufenthalt fällt in die Jahre 1753—57. Den Reſt ſeines Lebens brachte er mit Unterrichtgeben in Neapel zu, wo er in großer Dürftigkeit im Jahre 1766 (nach A. 1767) verſchied. Als Tonſetzer war Porpora ſehr fruchtbar, doch ſteht er hier auf minder hoher Stufe; bei allen ſonſtigen Vorzügen empfindet man in ſeinen Werken einen Mangel an Erfindungskraft und eine nicht zu verkennende Magerkeit in der Inſtrumentation. Er ſchrieb eine große Anzahl verſchiedener Werke, Opern, Oratorien[86], Meſſen, Cantaten, Motetten, Geſangs-Duetten (6 Duetti latini erſchienen lateiniſch und deutſch bei Breitkopf & Härtel), Soli und Sol-

---

84 Es war dies eine zweite ital. Oper, die man eigens gegründet hatte, um Händel, mit dem man ſich überworfen hatte, Oppoſition zu machen. (G. F. Händel, von Fr. Chryſander. Leipzig 1860, II, S. 326.)

85 Fürſtenau, Zur Geſchichte der Muſik und des Theaters am Hofe des Kurfürſten von Sachſen. Dresden 1862, I, S. 251.

86 Kaiſer Karl VI. fand Porpora's Stil capriciös und ſchwülſtig und zog Haſſe vor, bei dem er einſt auch ein Oratorium beſtellte. Haſſe aber betraute Porpora damit, ihn jedoch bittend, ſich in ſeinen Geſangsfiorituren zu mäßigen. Porpora hielt ſich in Schranken bis zur Schlußfuge, in der er ſich weidlich entſchädigte, indem er dem Motiv vier Trillernoten gab, die, von den verſchiedenen Stimmen wiederholt, eine wahre Trillerkette bildeten. Selbſt der ſonſt ſo ernſte Kaiſer brach dabei in lautes Lachen aus. (F. S. Kandler, Cenni storico-critici etc. di Hasse. Venezia 1820, p. 30.)

seggien, 6 Trios für 2 Violinen und Baß (in London unter dem Titel Sei Sinfonie di Camera erschienen), 12 Sonaten für Violine und Baß (oder Clavier und Violoncell) und einige Clavierstücke (neu erschienen bei Breitkopf & Härtel und bei Senff in Leipzig). In Wien kamen zur Aufführung die Opern Arianna e Teseo (1714), Temistocle (1718), die Serenade Angelica (1720) und das Oratorium Il Gedeone (1737).[87] Wie wir gesehen haben, wurden in den 50er Jahren zur Zeit seiner Anwesenheit in Wien noch zwei große Chöre von Porpora aufgeführt. Auch erschienen in derselben Zeit, von G. Nicolai sehr schön in Kupfer gestochen, die eben erwähnten, der sächs. Prinzessin Marie Antonie Walburga gewidmeten 12 Sonaten, die der Buchhändler Bernardi in einem ausführlichen Avertissement im Wien. Diar. (1755, Nr. 7) anzeigte.[88] Obwohl nun

---

87 v. Köchel, Joh. Jos. Fux. — Die kais. Hofbibliothek in Wien erhielt aus Kiesewetter's Sammlung in Porpora's Handschrift ein Beatus vir (a 5 voc. c. V. V. e B.); Duetti latini sopra la Passione di Gesu Christo (a 4 v. c. str.). Das Musikvereins-Archiv besitzt, ebenfalls im Autograph, ein Alma redemptoris D-dur $^6/_8$ per voce sola con str. (1731); ferner das Musikarchiv der ital. Kirche (Minoriten) ein Te Deum, comp. in Wien auf die Feier der Schlacht bei Kollin (18. Juni 1757).

88 Sonate XII di Violino, e Basso. Vienna 1754. Was Porpora mit diesem Werk bezweckte, hat er in der ital. Dedication ausgesprochen, die der Anzeige im Wien. Diar. als Vorlage diente. Dieser Vorbericht an die Liebhaber der Musik sagt darüber: „Es scheinet als hätte dieser große Meister darauf gesehen, daß seine künstlichen Vorbilder gleichsam zu einem überzeugenden Ausspruch dienen möchten, um endlich einmal die verständigste seit langer Zeit über den Vorzug der alten und neuen, der Ital. und Franz. Music streitende Völker in Ruhe zu setzen. Dann in denen ersten mit gedoppelten Strichen, und allerley Gattungen deren so-genannten Fugen, geschriebenen sechs Sonaten, besonders aber in jener, die nach deren dreyen griechischen Arten, der Dyathonischen, Enharmonischen und Chromatischen eingerichtet worden, können bey der genauesten Befolgung deren von denen alten Meistervättern vorgeschriebenen Reguln dennoch auch die eifrigsten Anhänger deren neuen Sätzen ihr Vergnügen finden: So wie im Gegentheil von denen glücklichen und reitzenden Einfällen, aus welchen die 6 letztere Sonaten bestehen, und in der darinnen befindlichen wol getroffenen Vermischung des auserlösensten Italiänisch- und Französischen Geschmacks sich wahrscheinlich hoffen läßt, daß die wachsamsten Bewährer des erstgedachten Altertums nicht im geringsten über einige Verachtung ihrer ehrwürdigen Gesätze sich werden zu beklagen haben. Folgsam werden diese entscheidende Muster, da ohne dem alle Men-

Porpora in seinen 6 Trios bewies, daß der Instrumentalsatz nicht sein eigentliches Feld sei, so zeigte er doch nach dieser Zeit in seinen 12 Sonaten, daß er die berühmten Corelli'schen Sonaten mit Fleiß studirt hatte. Dieselben bieten im Hinblick auf die früher erschienenen Compositionen ähnlicher Art [89] in mannigfacher Hinsicht eine interessante Studie und es ist wohl kein Zweifel, daß Haydn, der gerade in der Zeit ihres Erscheinens bei Porpora studirte, dieser Arbeit seines Meisters seine volle Aufmerksamkeit zuwendete.

Das Verhältniß der beiden Männer Porpora und Metastasio muß ein sehr intimes, auf gegenseitige Achtung gegründetes gewesen sein. Porpora huldigte dem Dichter, indem er folgende Werke von ihm in Musik setzte: die Oper Siface (aufgeführt im Jahre 1726 in Venedig); die Oratorien Il Giuseppe riconosciuto — I Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore — Sant' Elena al Calvario (sämmtlich in Dresden componirt); 12 Cantaten (1735 zuerst in London, dann in Neapel erschienen). Letztere wurden wegen der Ausbildung des Recitativs, wegen musterhafter und klassischer Bearbeitung und wegen des schönen, edlen und einfachen Gesanges hoch geschätzt.

Haydn wurde für seine Bemühung als Clavierbegleiter dadurch entschädigt, daß ihm Porpora in der Lehre der Composition nachhalf. Haydn fühlte sicherlich längst schon, daß er sich ohne gründliche Anleitung nur dilettantisch forthelfen konnte. Nun war ihm auf einmal geholfen und obendrein wußte er sich in den Händen eines Mannes, der als einer der tüchtigsten Lehrer anerkannt war. Daß er diesen Vortheil dankbar zu schätzen wußte, bezeugen seine eigenen Worte, welche die früher erwähnte Aeußerung ergänzen: „Ich schriebe fleißig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem be-

---

schen (sie mögen Liebhaber der Music seyn oder nicht) in dem Vorzug des Guten zusammen treffen, ausbündig erweisen, daß unter denen Händen eines erfahrenen Künstlers die Richtigkeit und die Lust sich gar wol verbünden mögen."

89 Eine eingehende Studie über die Entwickelung der Instrumentalcomposition mit besonderer Rücksicht auf Violinsatz und Violinspiel bietet das Werk: Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomp. von J. W. v. Wasielewski. Bonn 1874.

rühmten Herrn Porpora (ſo dazumal in Wien ware) die ächten Fundamente der ſetzkunſt zu erlehrnen." (Selbſtbiogr., Beil. I.) Die Schale, in der ihm dieſe Labung gereicht wurde, war übrigens rauh genug; Haydn konnte ſie immerhin als einen Prüfſtein ſeiner Demuth betrachten, denn der heftige Lehrer ließ ihn ſein ganzes Uebergewicht fühlen. Bèstia, Asino, Birbànte, Coglióne und ähnliche Scheltworte wechſelten mit Rippenſtößen; Porpora fand es ſogar angemeſſen, daß ihm Haydn durch volle drei Monate (ſo lange ſoll dies Verhältniß gedauert haben) förmliche Bedientendienſte leiſtete. Aber gleich Sebaſtian Bach, der unverdroſſen zu Fuß von Lüneburg nach Hamburg wanderte und Calcantendienſte verſah, um das treffliche Orgelſpiel Reinken's zu ſtudiren, ertrug auch Haydn willig jede Erniedrigung, „denn (ſagte Haydn) ich profitirte bei Porpora im Geſang, in der Compoſition und in der italieniſchen Sprache ſehr viel." [90] Nichtsdeſtoweniger bot der Verkehr mit Porpora und Metaſtaſio eine gefährliche Klippe, indem Haydn der Gefahr ausgeſetzt war, ins Fahrwaſſer der italieniſchen Schule zu gerathen; doch bewahrte ihn ein guter Genius davor, ſeiner eigenen Natur untreu zu werden. Er ſchrieb wohl ſpäter eine Anzahl italieniſcher Opern, die er ſogar an Werth den gleichzeitigen Operncomponiſten nicht nachſtellte, doch hätten dieſe ſeinen Namen wohl ſchwerlich dauernd verewigt. Gleichwohl hat ihm die Einſicht in das Weſen der italieniſchen Manier nicht geſchadet; er nahm ſich, gleich Mozart, das Beſte heraus und blieb dabei gut deutſch.

Porpora unterrichtete auch des venezianiſchen Botſchafters Geliebte, die ſchöne, für Muſik ſchwärmende Wilhelmine. Auch hier wurde Haydn von ſeinem Meiſter als Begleiter in der Singſtunde verwendet. Pietro Correr, der vom März 1753 bis Mai 1757 in Wien ſeine Regierung vertrat [91], hielt ſich im Sommer im Bade Mannersdorf auf und nahm dahin auch ſeine Geliebte und deren Geſanglehrer ſammt Haydn mit. Der Bot-

90 Grieſinger, S. 14. — Dies, S. 36.

91 Dispacci di Germania (k. k. Staatsarchiv). Die feierliche Auffahrt des Botſchafters am 24. März 1754 beſchreibt das Wien. Diar. Nr. 25. Seine Abſchiedsaudienz hatte derſelbe am 4. Juni 1757. (Wien. Diar. Nr. 45.)

ſchafter ſpielte ſich gerne auf den kunſtverſtändigen Liebhaber hinaus und gab auch im Badeort muſikaliſche Soireen. Eine ſolche beſchreibt Dittersdorf.[92] Es waren der Prinz von Hildburghauſen, die Sängerin Mad. Vittoria Tramontani-Teſi und der kaiſ. Hofcompoſitor Bonno zum Diner geladen. Um 6 Uhr war Concert, das mit einer Symphonie begann, durch die Muſikkapelle des Prinzen aufgeführt, wobei wegen Unpäßlichkeit des Concertmeiſters Trani Dittersdorf an der Spitze der Violinen ſtand. Die Gemahlin (?) des Botſchafters ſang eine Arie, Bonno ſaß am Clavier und Dittersdorf leitete abermals das Orcheſter und ſpielte dann auch ein Violinconcert. Der Herr des Hauſes lobte ihn bei dem Prinzen, zugleich verſichernd, er müſſe dies am beſten verſtehen, da er ſelbſt, obwohl Dilettant, doch ein Professore di Violino wäre. Dittersdorf aber, der ſeine Unwiſſenheit raſch durchſchaute, wußte ihn auf eine liſtige Art zu foppen und geſtand ſpäter dem Prinzen, der Botſchafter habe ſich als ein leerer Windbeutel erwieſen, der nicht eine Note kenne und ſeinen Nachbarn ſeine erlogenen Kenntniſſe aufdringen wollte.

Mannersdorf, ein Marktflecken mit Schloß, an der ungariſchen Grenze und unweit Bruck an der Leitha gelegen, war in der Mitte des vorigen Jahrhunderts das Iſchl der haute volée. Der Ort lehnt ſich an das Leithagebirge an, deſſen leicht zugängliche Anhöhen mit reichem Laubholz bewachſen ſind. Der Beſucher findet hier zahlreiche Alleen und Ruheplätze und überblickt die vor ihm ausgebreiteten Ebenen auf der Wiener Seite bis Mähren und auf der entgegengeſetzten Seite tief nach Ungarn hinein. Mitten im Walde, eine Viertelſtunde vom Orte entfernt, liegt die berühmte ſogenannte Karmeliterwüſte. Das dortige Laubwerk iſt ein Lieblingsaufenthalt der Nachtigallen. Der Ort war ſchon im 14. Jahrhundert durch ſeine Heilquellen berühmt; zu Haydn's Zeit wurden die Gäſte von Wien aus umſonſt mittelſt Wagen dahin befördert. Noch im Jahre 1783 erſchien eine Broſchüre, welche den Werth des Bades preiſt[93], doch kaum zehn Jahre ſpäter heißt es: „Das hieſige Geſundbad

92 Karl v. Dittersdorf's Lebensbeſchreibung. Leipzig 1801, S. 79.

93 Abhandlung von den heilſamſten Kräften und Wirkungen, dann Gebrauch des Mannersdorfer Bades, von J. M. Schoſnlan. Wien 1783.

wird wenig mehr besucht; jetzt macht den Ort merkwürdig die hier befindliche Fabrik in Leonischen Waaren.“ [94] Und diese Fabrik besteht noch heutzutage, obwohl der schöne und ansehnliche Ort wiederholt vom Feuer fast verzehrt wurde; das Heilwasser aber dient nun zum Trieb der Fabrik. Der kaiserliche Hof besuchte Mannersdorf häufig: der Kaiser Franz I. belustigte sich mit der Hirschjagd, die Kaiserin Maria Theresia gebrauchte das Bad und besuchte ihre geistreiche Erzieherin und Freundin, die verwitwete Obristhofmeisterin Gräfin Karoline Fuchs auf ihrer dortigen Besitzung, dieselbe Gräfin, welcher die dankbare Monarchin eine Ruhestätte an ihrer Seite in der Kapuzinergruft zu Wien bestimmte. Auch der kleine Kronprinz, nachmalige Kaiser Joseph, und die übrigen Kinder begleiteten die Mutter zuweilen nach Mannersdorf, wo auf mäßiger Anhöhe mitten unter Reben sich eine Spitzsäule mit Inschrift erhebt und noch heute den Tag in Erinnerung hält, wo die Landesfürstin sich im Jahre 1743 mit Jung und Alt bei der Weinlese unterhielt. Im Jahre 1737 hatten, wie früher erwähnt, die deutschen Schauspieler vom Stadttheater zu Wien hier zum erstenmale die Ehre, vor der kais. Familie zu spielen, was dann noch öfter geschah. Diese Auszeichnung hatten die Schauspieler zunächst den Komikern Kurz und Prehauser zu danken, durch die der Hof, der seine Theilnahme bisher nur der ital. Oper und dem franz. Schauspiel zugewendet hatte, nun auch auf die Deutschen aufmerksam wurde.

Der Weg von Wien nach Mannersdorf wird gegenwärtig bedeutend abgekürzt durch die nach Ungarn führende Eisenbahn. Man verläßt dieselbe auf der Station Götzendorf und schlägt den Fußweg durch die Felder in grader Richtung auf Mannersdorf ein. Wer dazu einen sonnigen und obendrein sonntagstillen Sommermorgen erwählt, wird den Gang gewiß nicht bereuen: ringsum reiche Saaten, vor sich das Leithagebirge und dorten, wo das Gehölz am einladendsten winkt, der Ort selbst mit Schloß und Pfarrkirche amphitheatralisch aufgebaut und gehoben von dem üppig grünen Hintergrund. Nun überschreitet man

94 Ig. de Luca, Geogr. Handbuch von den öst. Staaten. 1791, I, S. 272. Ausführliches über Mannersdorf findet man in Adolf Schmidl's Wiens Umgebungen auf 20 Stunden im Umkreis. Wien 1838, II, S. 471.

den Leithafluß, der unweit des Ortes, von Steiermark kommend, den Weg nach Bruck und weiterhin nach Rohrau einschlägt. Immer reicher zeigt sich die Fruchtbarkeit des Bodens, die Aehren sinken unter der eigenen Last; nach links und rechts nur lachende Felder, zur Linken nach der Brucker Gegend, zur Rechten nach der Seite, wo Eisenstadt liegt, sich ausbreitend. Feierliche, heilige Stille ringsum! Doch nein — schon sind wir dem Orte näher, die Glocken mahnen zum Gebete und der Gesang der Vögel, der uns schon von fern bewillkommte, wird immer lauter und vielstimmiger. Von der Anhöhe herab tönt der süße Schall der Nachtigall; ganze Schwärme brechen aus dem Laubwerk hervor, umkreisen den Ort und die Gärten und kehren wieder zurück zur grünen Wohnung. Nun sind wir angelangt und überblicken das weite Terrain, das wir soeben durchschritten und träumen uns in vergangene Zeiten zurück, wo in diesem Orte ein reges, buntes Treiben herrschte, wo glänzende Carrossen kamen und gingen, betreßte Diener ihren Herrschaften folgten und wirkliche und eingebildete Kranke sich in der Nähe des Heilbades wohler fühlten. Dies Alles ist nun vorbei: die Gassen gleichen denen jeden gewöhnlichen Ortes; die Spaziergänge zu der mit Reben bepflanzten Anhöhe und zu dem sich anschließenden Hain sind verödet und theilweise verwachsen und eingegangen. Arbeit ist nun das Losungswort; der Bauer ist jetzt der alleinige Herr. Die neuen Häuser sehen uns fremd an, das Leben im Fabrikgebäude ist nur mehr der Schatten von ehedem und das Heilwasser, das die Räder treibt, predigt leise von der Wetterwendigkeit der Menschen; wohin der Blick sich wendet, wird er an die Vergänglichkeit irdischen Glanzes gemahnt.

Haydn mochte der Ort ungewöhnlich anmuthen; lag er doch nicht ferne von seinem Geburtsorte und konnte doch derselbe Fluß, dessen Lauf er sinnend folgte, seine Grüße dem Vaterhause zuführen. Der Eindruck, den die Natur ihm bot, war gewiß ein bleibender. Hier wie später in Weinzirl, Esterház und Eisenstadt umfingen ihn die gesunden, stillen Reize lieblicher Ländlichkeit und drückten seinen Schöpfungen jenen liebenswürdigen, heiteren, kindlich unbefangenen Charakter auf, der sie uns so unnachahmlich erscheinen läßt. Gleich der Biene sog er Nahrung aus Blumen und Blüthen und gab sie im Schaffen zu duftenden Garben gebunden der Mit- und Nachwelt wieder.

Für seine Clavierbegleitung bei der Dame des Botschafters erhielt Haydn monatlich 6 Ducaten und hatte nebstdem die Kost an der Officierstafel frei. Er fand aber auch Gelegenheit, sich bemerkbar zu machen, da er mitunter in den Soiréen des Prinzen von Hildburghausen am Clavier begleitete und mit Bonno, Wagenseil, Gluck und sonstigen anwesenden Musikern näher bekannt wurde. Gluck, der nun beim kais. Hoftheater als Kapellmeister angestellt war, soll Haydn öfter zugeredet haben, nach Italien zu reisen, um seine Ausbildung zu vollenden. Ueber ein annäherndes Verhältniß der beiden Männer ist nichts bekannt, doch muß Gluck den um vieles jüngern Haydn werthgeschätzt haben, da, wie Burney erzählt [95], in den musikalischen Abenden in Gluck's Wohnhaus auf dem Rennweg (Vorstadt Landstraße) auch Haydn'sche Quartette zur Aufführung kamen. Burney hörte solche im Jahre 1772 ausgeführt von Starzer, Ordonez, Graf Brühl und Weigl (Vater des nachmaligen Componisten der „Schweizerfamilie").

Von Mannersdorf zurückgekehrt, lag Haydn mit verdoppeltem Eifer seinen Studien ob und suchte sich demgemäß nach und nach die bis dahin erschienenen Lehrmethoden anzuschaffen. In seinem Nachlaß fand sich noch ein Theil vorräthig, den auch das Inventar aufzählt und der nun im fürstl. Musik-Archiv zu Eisenstadt aufbewahrt wird. Das Verzeichniß dieser Sammlung ist in der Beilage IV zusammengestellt. Rechnet man noch dazu einige andere, in jener Zeit oder bald darauf erschienene Studienwerke, z. B. Jos. Riepel's Anfangsgründe der musikalischen Setzkunst (Augsburg 1752), Em. Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", 2. Theil (1762), Marpurg's „Abhandlung von der Fuge" (1753, 2. und 3. Theil 1757 und 1758) [96], Marpurg's „Anleitung zur Singcomposition" (1758)

---

95 Burney, The present state of music in Germany etc. London 1773, I, p. 290.

96 In neuer Auflage erschienen, bearbeitet von Simon Sechter. Wien, C. A. Spina (Schreiber).

und deſſen „Anleitung zur Muſik überhaupt und zur Singkunſt insbeſondere" (1763) u. ſ. w., ſo hat man eine Ueberſicht der Hülfsmittel, die Haydn zu Gebote ſtanden bis zum Eintritt ins Mannesalter. Kirnberger's Hauptwerke erſchienen ſämmtlich in den 70er und 80er Jahren und auch ihnen widmete Haydn die nöthige Aufmerkſamkeit. Nach Dies (S. 39) nannte ſie Haydn „gründlich ſtreng verfaßte Werke; aber zu ängſtlich, zu drückend, zu viele unendlich kleine Feſſeln für einen freyen Geiſt". Ob Haydn dem zwiſchen Kirnberger und Marpurg mit Heftigkeit geführten Streit über verſchiedene Grundſätze der muſikaliſchen Theorie die gleiche Aufmerkſamkeit ſchenkte, ſteht zu bezweifeln, denn Haydn war kein Freund vom Streiten und wird am liebſten dem Ausſpruch beigepflichtet haben, daß beide Männer in der Geſchichte der Muſik mit Ehren zu nennen ſind.

Beſonders hoch hielt Haydn den Gradus ad Parnassum von Fux; er rühmte das Buch noch im hohen Alter als klaſſiſch. Das Werk iſt bekanntlich in Fragen und Antworten abgefaßt und in zwei Theile abgetheilt, einen theoretiſchen und praktiſchen. Urſprünglich lateiniſch geſchrieben, erlebte es zahlreiche Ueberſetzungen. Das vorliegende Exemplar benutzte Haydn zum eigenen Studium und ſpäter auch beim Unterricht ſeiner Schüler, da er auf Kirnberger hinweiſt (Kirnberger negavit; bene contra Ph. Kirnb.). Auch auf Regeln früherer und gleichzeitiger Componiſten, Reutter mit inbegriffen, wird der Schüler aufmerkſam gemacht (NB. et hunc usurpabant veteres, etiam G. Reutter). Druckfehler in Schrift und Noten ſind von Haydn verbeſſert und die angegebenen Errata an Ort und Stelle berichtigt; häufig iſt die Bezifferung ausgeführt und der Raud mit Anmerkungen (bene-melius, male, nihil valent etc.) angefüllt. Zuweilen trifft man ein einzeln ſtehendes NB, als habe ſich Haydn die Stelle zur Nachfrage angemerkt; manche Stellen, urſprünglich mit blaſſer Tinte oder nur mit Bleiſtift angegeben, ſind von Haydn nachgefahren, um ſie kenntlicher zu machen. „Mit unermüdeter Anſtrengung", ſagt Grieſinger (S. 10), „ſuchte ſich Haydn Fuxens Theorie verſtändlich zu machen; er ging ſeine ganze Schule praktiſch durch, er arbeitete die Aufgaben aus, ließ ſie einige Wochen liegen, überſah ſie alsdann wieder und feilte ſo lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte." Dies dagegen (S. 39) ſagt über den Eindruck, den

das Fux'sche Lehrbuch auf Haydn machte: „Er fand nichts darin, was seinem Wissen mehreren Umfang hätte geben können; doch gefiel ihm die Methode oder Lehrart und er bediente sich derselben bei seinen damaligen Schülern." Eine angefangene Excerptarbeit ist noch vorhanden; das Heft wurde in Esterház im Jahre 1789 wahrscheinlich nach Haydn's Handschrift copirt und ist mit F. C. Magnus unterzeichnet. Es führt den Titel: „Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des Contrapuncts. Aus dem größeren Werke des Kapellmeister Fux von Joseph Hayden zusammengezogen."[97] Der kurze Abriß beginnt mit den „Regeln des Contrapuncts: von den Consonanzen und Dissonanzen; von den drei Bewegungen, Grade-, Gegen- und Seitenbewegung; von den 5 Gattungen des Contrapuncts"; von den Beispielen sind einige Mattheson's Vollkommnem Kapellmeister entnommen. Nebst dem Fux'schen Werk hatte Haydn eben dieses am meisten im Gebrauch; es ist ganz zerfetzt und die meisten Blätter losgelöst. Haydn „fand die Grundsätze zwar für ihn nicht mehr neu, dennoch aber gut; die ausgearbeiteten Beispiele jedoch trocken und geschmacklos. Er unternahm zu seiner Uebung die Arbeit, alle Beispiele des genannten Werkes umzuarbeiten. Er behielt das ganze Skelet, sogar die Anzahl der Noten bey und erfand neue Melodien dazu."[98] Auch David Kellner's „Treulicher Unterricht im Generalbaß" (von 1732—96 achtmal aufgelegt) hat Haydn fleißig benutzt, wie die vielen handschriftlichen NB., Correcturen und mancherlei Bemerkungen beweisen. Dies Lehrbuch ist nach Heinichen und Mattheson gearbeitet und war seiner Anordnung, Faßlichkeit und gedrängten Kürze wegen sehr gesucht.

Im Jahre 1757 konnte Haydn den Büchern schon die stolze Signatur beifügen: Ex libris Josephi Haydn. Bei einigen steht sogar der Preis des Ankaufes und Einbandes (das Buch 1 Fl. 42, Einband 34 = 2 Fl. 16 Kr.). Einigemal mußte die innere Deckelfläche auch als Wäschzettel dienen; diesem Doppelzweck verfiel namentlich Mattheson's „Kern melodischer

97 Dies Heft hat G. Nottebohm benutzt zu seinem Werke: Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Leipzig und Winterthur 1873.

98 Dies, Biogr. Nachr., S. 39.

Wissenschaft" (Hember 8, Biudl 6, Diechl 9, Bardtuch 1, Haube, graue Strümpfe). Oder es ist, wie z. B. im Gradus ad Parnassum, die Zahl gegebener (erhaltener?) Lectionen angegeben (Lezioni |||| |||| |||| |||| ||| = 15 mal).

So dürftig und lückenhaft auch die Nachrichten aus Haydn's Lehrzeit vorliegen, läßt sich doch aus Allem entnehmen, daß er eigentlich gar keine geregelte musikalische Ausbildung genossen hatte. Der andauernden künstlerischen Beaufsichtigung und Nachhülfe entbehrend, hing bei ihm Alles vom Zufall ab. Er war aufs eigene Beobachten angewiesen; aber durch verfehlte und wiederholte Versuche, den rechten Weg zu finden, nicht minder „durch einen gewaltigen und gleichsam unwillkürlichen Trieb seines Genies" (wie Lessing in seinem „Sophokles" von Aeschylus sagt) gewann er nach und nach jene gewisse Unabhängigkeit und Selbständigkeit, die seinen Werken mehr und mehr den Stempel der Originalität aufdrückten. Wie gesagt: „Das Talent lag freilich in mir, dadurch und durch vielen Fleiß schritt ich vorwärts." Und diesen Fleiß, der ihm schon im Vaterhause als Kind angewöhnt wurde, bewahrte Haydn durchs ganze Leben. Längst schon ein berühmter Mann, widmete er doch täglich regelmäßig 16 bis 18 Stunden der Arbeit [99], dabei immer auf seine Weiterbildung bedacht.

Obwohl sich Haydn, was Theorie betraf, selbst noch auf schwankem Boden bewegte, aber über das in sich Aufgenommene nachdachte und es sich klar zu machen wußte, fand er doch auch bereits Gelegenheit, Andere zu unterrichten. Er mag dabei dem Grundsatze Docendo discimus gehuldigt haben — indem er Andere unterwies, wurde er selber fester. Zwei seiner Schüler aus jener Zeit, wohl die früheſten im Theoretischen, sind nachzuweisen: Mikysch und Kimmerling.

Abund Mikysch, geboren im Jahre 1733 zu Taub in Böhmen, trat im 20. Lebensjahre in den Orden der barmherzigen Brüder, kam 1754 nach Wien und versah hier die Chorregentenstelle an der Kirche seines Ordens mit vielem Ruhm. Unterricht im Contrapunkt erhielt er von Haydn und Seuche; er that sich als Violinspieler und Organist hervor und schrieb

99 Carpani, Le Haydine, p. 21.

eine Reihe Kirchencompositionen, die sich vieler Anerkennung erfreuten. Mikysch starb zu Graz am 9. April 1782.

Während wir bei diesem Schüler auf eine einzige Quelle angewiesen sind [100], die uns überdies nur spärliche Auskunft giebt, sind wir über den zweitgenannten Schüler um so besser unterrichtet.

Robert Kimmerling, geb. am 8. Dec. 1737 zu Wien, trat 1753 in das geistl. Stift Melk. Zur Zeit da er in seiner Vaterstadt theologische Vorlesungen hörte, erhielt er durch Haydn Unterricht in der Composition und wurde bald einer seiner innigsten Freunde. Im Jahre 1761 verrichtete er am Petri- und Paul-Feste sein erstes heiliges Meß-Opfer und wurde ihm die Präfectur über die studirende Jugend und das Amt eines Chorregenten in Melk übertragen, das er 16 Jahre lang mit Auszeichnung bekleidete. Er war ein trefflicher Tenorist, Clavier- und Orgelspieler und schrieb besonders für die Kirche viele größere und kleinere Werke. Ein Requiem in C-moll, Miserere in D-moll, Offertorien u. s. w. besaß Melk noch im Jahre 1826; seine Messe C-dur für zwei Chöre wurde als ein Meisterwerk geschätzt. Der Katalog von Hoffmann & Kühnel (Leipzig 1802) nennt auch Lieder und Clavierstücke von ihm. Der Zustand der Tonkunst war im Stifte Melk in den Jahren 1760—85 am blühendsten. Kimmerling, Ruprecht, Helm, J. Georg Albrechtsberger, Maximilian Stadler erhoben wechselweise den Kirchenchor zu einer auf dem Lande seltenen Vollkommenheit. Als am 12. März 1764 der Kaiser, der Kronprinz Joseph und Erzherzog Leopold auf der Reise zur Krönung nach Frankfurt das erste Nachtlager in Melk hielten, wurde von den Chorknaben ein auf diesen hohen Besuch bezügliches Sinngedicht gesungen. Auf der Rückreise, wobei Maria Theresia von Wien ihrem nunmehr gekrönten erstgeborenen Sohne entgegenfuhr, wurde im Stift ebenfalls eine musikalische Festlichkeit veranstaltet. Auch die am 18. April 1770 vermählte Erzherzogin Marie Antonie hielt auf ihrer Reise nach Frankreich Nachtlager in Melk, empfangen vom Kaiser Joseph, und abermals ließ Kimmerling ein von ihm compo-

100 G. J. Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lexikon für Böhmen. Prag 1815, II, S. 320.

nirtes Singspiel mit Ballet, „Rebecca, die Braut Isaacs", von seinen Zöglingen aufführen und erhielten die Mitwirkenden zum Beweise der Anerkennung vom Hofe werthvolle, auf die Vermählung sich beziehende Denkmünzen und nahm der Kaiser die Partitur mit nach Wien in seine Privat-Bibliothek. Das größte Verdienst erwarb sich Kimmerling durch die Ausbildung seiner besonders befähigten Zöglinge Marian Paradeiser, Cajetan Andorfer, Gregor Mayer, Achaz Müller und die Doctoren Seeliger und Rudolph. Kimmerling starb, allgemein geachtet, am 5. Dec. 1799 als Pfarrer in Oberweiden. [101]

In seiner Lebensskizze nennt Haydn einen „Herrn von Fürnberg, von welchem ich besondere Gnade genosse": Dieser Fürnberg war ein großer Musikfreund und lud Haydn öfters auf seine Besitzung Weinzirl, um mit ihm zu musiciren. Die kleine Gesellschaft machte hier mit der, den Dilettanten damals geläufigen Kammermusik Bekanntschaft; es wurden Streich-Trios und Quartette durchgenommen und hier war es, wo Haydn, der für diesen Zweck auch schon einige Trios geschrieben hatte, auf Anregung des Hausherrn sich zum erstenmal selbst im Quartettsatz versuchte. Es war also, wie Haydn gegen Griesinger sich äußerte, „ein ganz zufälliger Umstand", der sein Augenmerk auf eine Kunstgattung lenkte, die ihm einst die schönsten Früchte verdanken sollte. Das waren für Haydn glückliche Tage: keine Nahrungssorgen, eine anregende Gesellschaft und Aufmunterung zum Selbstschaffen — dies alles verdankte er Fürnberg, der ihm obendrein bald darauf auch zu einer Kapellmeisterstelle verhalf. Somit hat dieser Mann ein Anrecht auf den Dank der Nachwelt und verdient es, daß wir uns eingehender mit ihm beschäftigen, und er verdient es um so mehr, als er bisher höchstens nur dem Namen nach genannt wurde.

---

101 Jg. Franz Keiblinger, Geschichte des Benedictiner-Stiftes Melk in Nieder-Oesterreich. 1851, I, S. 1016. — Wiener Allg. Mus. Ztg. 1818, Nr. 38. 40. — Allg. Mus. Ztg. Leipzig 1829, Nr. 25. 27. — Biographisches, M. S. im Musikvereins-Archiv zu Wien. — Allg. Wiener Mus. Ztg. 1843, S. 53. — Wien. Diar., 1764, Nr. 22 und 34; 1770, Nr. 34.

Das in den schwäbischen Reichslanden entsprossene adeliche Geschlecht der Fürnberg[1] führte ursprünglich den Namen Weber und waren die Voreltern nach Steiermark und Oesterreich eingewandert. Johann Karl Weber, Doctor der Medicin, wurde mit seinen Brüdern Ignaz Joseph und Johann Friedrich im Dec. 1732 von Kaiser Karl VI. in den Ritterstand Nieder-Oesterreichs mit dem Prädicat Edler von Fürnberg erhoben. Johann Karl Weber Edler von Fürnberg, k. k. Regierungsrath in Sanitätssachen u. s. w., Herr der Herrschaften Weiteneck, Leiben, Weinzirl, Weichselbach und Wocking, sämmtlich unweit Melk in Nieder-Oesterreich gelegen, wurde im Febr. 1738 als ein Landesmitglied unter dem neueren Geschlechte des Nieder-Oesterreichischen Ritterstandes angenommen, jedoch erst im Jan. 1743 sammt seinem Sohne Karl Joseph bei der Versammlung der drei oberen Herren Stände introduzirt und vorgestellt. Er starb im Jahre 1748. Sein Sohn Karl Joseph war k. k. Truchseß und nieder-österreichischer Regierungsrath, bekam vom Vater die Allodialgüter und Herrschaften Weinzirl, Weichselbach, Wocking und Wilderstein und machte sich um das Gemeinwohl jener Gegenden so verdient, daß das Andenken an ihn bis auf den heutigen Tag sich ehrenvoll erhalten hat. Wir finden den Namen u. a. im Wiener Diarium 1760 (Nr. 82) erwähnt bei Beschreibung des Einzugs der Braut des Erzherzogs Joseph: unter den Nieder-Oesterreichischen Landständen, die in 94 sechsspännigen Wägen den Einzug eröffneten, sind als die ersten genannt Jos. von Managetta und Jos. von Fürnberg. Karl Joseph Edler von Fürnberg starb zu Weinzirl am 21. März 1767 im 48. Lebensjahre und hinterließ zwei Kinder aus erster und fünf Kinder aus zweiter Ehe. Seine zweite Frau, Marie Antonie, geborne von Germetten, welcher Haydn's gute Pflege in Weinzirl oblag, starb am 19. Dec. 1779 ebenfalls zu Weinzirl, 52 Jahre alt. Die in Vergessenheit gerathene Familiengruft in der auf der alten Zwisila gelegenen Pfarrkirche zu Wieselburg bei Weinzirl wurde erst vor mehreren Jahren durch Zufall wieder aufgefunden und renovirt. Mehrere wohlthätige und fromme

1 Ueber die Familie Fürnberg siehe: Franz Karl Wisgrill, Schauplatz des landsässigen Nieder-Oesterreich. Adels. Wien 1797, S. 141. — F. W. Weiskern, Topographie von Nieder-Oesterreich. 1768. 2. Theil, S. 278.

Stiftungen für die Pfarre Wieselburg bezeugen, daß die Familie ein Segen für jene Gegend gewesen. Aus den Verlassenschaftsacten ist ferner zu ersehen, daß die Fürnbergs ihren Reichthum auch auf Kunst und Wissenschaft verwendeten, denn außer Musikalien und Musikinstrumenten besaßen sie eine ansehnliche Bibliothek und Gemäldesammlung. Noch im Jahre 1805 besaß einer der Nachkommen ein Fortepiano, „von dem die Franzosen den Namensschild des Erbauers abgerissen hatten, ein Passetl (Violoncell) so etwas ruinirt und vier Violinen". Die Original-Porträts des Vaters und Großvaters (Johann Karl und Karl Joseph) besaß eine Schwester des Jos. v. Fürnberg, Frau Hofräthin Eleonore von Pelser in Wien. Die drei ältesten Kinder, die zur Zeit der Anwesenheit Haydn's in Wieselburg im Elternhause lebten, zogen später alle drei nach Wien und Haydn wird diesen Häusern wohl nicht fremd geblieben sein. Bernhard starb zu Wien am 6. Sept. 1805 im Witwerstand als Lehensritter von Loosdorf; die genannte Frau Eleonore von Pelser (ihr Mann war k. k. Hofrath bei der obersten Justizstelle)[2] lebte damals als Witwe ebenfalls in Wien; Joseph, der älteste Sohn, k. k. Obristlieutenant, besaß zahlreiche Herrschaften und machte sich durch seine großen und kostspieligen Unternehmungen im Holzhandel um Wien sehr verdient.[3] Nach seinem Austritt aus dem Militärdienst wurde Fürnberg Posteigenthümer und Besitzer zahlreicher Wirthschafts-Realitäten zu Purkersdorf (der ersten, westlich von Wien gelegenen Poststation auf der Straße nach Linz). Für seine Verdienste wurde diesem Fürnberg im Jahre 1796 der Grafenstand verliehen, doch nachträglich wieder entzogen, da er sich weigerte, die üblichen Taxen zu zahlen. Er starb, 58 Jahre alt, am 13. Sept. 1799 in seinem Hause zu Wien (Vorstadt Wieden,

2 Dr. Karl von Pelser-Fürnberg, seit 1874 k. k. Staatsanwalt in Wien, ist noch ein Nachkomme dieser Familie.

3 Die Wiener Zeitung, 3. Jan. 1787, bringt über ihn Folgendes: Herr Jos. Edler von Fürnberg, k. k. Obristlieutenant, welcher den in seinen Besitzungen liegenden großen Weinspergerwald mittels eines Aufwandes beträchtlicher Summen zu einem beständigen Holzschlag anwendbar zu machen wußte, hat dieses verflossene Jahr über 28000 Klafter Brennholz auf der Donau hierher geführt.

Hauptstraße, neu Nr. 3), wurde aber auf dem Friedhof zu Wieselburg in der Nähe der Gruft seiner Eltern an der Außenseite der Kirche begraben. Im Leben ein Sonderling, enthält auch die Grabschrift seltsame Inschriften (u. a. die lakonischen Worte „Cosa rara", Titel einer bekannten Oper von Martin); ebenso seltsam waren die Bedingungen, die er an gewisse Vermächtnisse knüpfte: so sollte z. B. bei seinem Grabe ein Armer jede Mitternacht einen Rosenkranz beten „für alle billigen und gerechten Richter".

Was die Ortschaft Weinzirl betrifft, so findet sich nirgends eine genaue Angabe, welcher Ort eigentlich damit gemeint sei. Die Bezeichnung „in der Nähe" oder „einige Posten von Wien" ist sehr allgemein gehalten und läßt die Wahl unter einem Dutzend gleichnamiger Orte. Carpani allein nennt etwas bestimmter Purkersdorf, wo sich Fürnberg „meistens aufhielt"[4], und in der That wäre man versucht, das etwa drei Stunden von dort, bei dem Dorfe Ollern gelegene Weinzirl reizend genug zu finden als Landaufenthalt eines begüterten Mannes. Doch die Nachforschungen ergaben, daß das daselbst gelegene Schlößchen, der sogenannte Reichersbergerhof (ein Dominialhof)[5], nie im Besitz der Fürnbergs gewesen. Wohl aber besaß, wie gesagt, der letztgenannte Fürnberg in und um Purkersdorf Liegenschaften, und dieser Umstand mag auch Carpani irregeführt haben, denn das eigentliche Weinzirl haben wir, wohl noch in Nieder-Oesterreich gelegen, aber mehr westwärts über Melk hinaus zu suchen.

Man verläßt gegenwärtig, wenn man von Wien kommend Melk passirt hat, die Eisenbahn bei der Station Kemmelbach und gelangt auf der Hauptstraße oder besser auf dem reizenden Waldwege in anderthalb Stunden nach dem Markte Wieselburg, am Zusammenfluß der großen und kleinen Erlaf gelegen. Wir

---

4 Le Haydine, p. 85: dimorava per lo più a Burckersdorff.

5 Der Reichersbergerhof bei Weinzierl war zur Zeit, um die es sich hier handelt, im Besitz eines Hrn. Joh. Christoph Benaglia Satorell (Urkunde im Pfarrarchiv zu Tuln, nach gütiger Mittheilung des Cooperators Hrn. P. Adalbert Dungel). Siehe auch: Darstellung des Erzherzogth. Oest. u. d. Enns, Bd. IX, S. 222. Im Jahre 1795 kam das Schlößchen an die kais. Familien-Güter-Ober-Direction und gehört gegenwärtig Graf Grünne.

befinden uns hier in einer überaus lieblichen Gegend, deren Hauptschmuck der malerische Anblick des bei 6000 Fuß hohen Oetscher und seiner Voralpen bildet. Zwei Straßen ziehen von Wieselburg aus längs den genannten Flüssen hin. Die breitere Straße folgt der großen Erlaf und führt nach Purgstall, Scheibbs und Gaming, die schmälere führt an der kleinen Erlaf hin in die sogenannte Eisenwurzen und nach Steinabrück. Wir folgen der letzteren und gelangen in der, durch eine freundliche Thalebene führenden Obstallee in einer Viertelstunde nach dem Dörfchen Weinzirl, dessen Häuschen zwischen Gärten zerstreut liegen. Unser Ziel, das herrschaftliche Schloß [6], unweit eines sich gegen Westen hinziehenden Höhenrandes gelegen und noch jetzt wohl erhalten, ist von älterer Bauart und ziemlichem Umfang. Mit seinen vier Flügeln, einem Haupteingangs-Thurm und vier Eckthürmen mit Spitzdächern gewährt das Schlößchen einen pittoresken Anblick; es gelangte im Jahre 1738 in den Besitz des Johann Karl von Fürnberg, wurde 1795 von der k. k. Familien-Güterdirection angekauft und ist gegenwärtig Eigenthum des Kaisers Ferdinand. Kaiser Franz hielt sich in Weinzirl der balsamischen Luft und des vortrefflichen Wassers wegen oft und gerne auf und in dem nicht allzufern am linken Donauufer gelegenen Schlosse Persenbeug, das später ein Lieblingsaufenthalt seiner Gemahlin wurde, übte er sich im Verein mit dem Grafen Wrbna, Feldmarschall-Lieutenant Kutschera und Hofkapellmeister Eybler eifrig im Quartettspiel.

Der Kreis, der sich zu gleichem Zweck, von Fürnberg eingeladen, in Weinzirl vereinigte, bestand nach Griesinger's Angabe aus dem Pfarrer des Ortes, dem Verwalter des Hausherrn, Haydn und dem Violoncellisten Albrechtsberger. [7] Das

---

6 Darstellung des Erzh. Oest. u. d. Enns (Schweighart). Wien 1838, Bd. XIV, S. 58 (mit Ansicht des Schlosses und Ortes). Georg Math. Vischer's Topogr. von N. Oest., Bd. II, 1672: Das Viertl ob. Wiener Waldt, Nr. 126 (mit Abbildung des Schlößchens)

7 Griesinger (S. 15) nennt ihn irrthümlich einen Bruder des bekannten Contrapunktisten Joh. Georg Albrechtsberger, Domkapellmeister in Wien. Nach den Pfarr-Reg. von Klosterneuburg, wo derselbe geboren wurde, hatte er keine Brüder, doch war der oben Genannte möglicherweise aus früherer Linie verwandt, da der Familienname (nach Keiblinger, S. 1019) auch in den

erste Quartett, B-dur $^6/_8$, das hier Haydn auf Anregung Fürnberg's für dessen Haus componirte, fand sogleich so lebhaften Anklang, daß der überglückliche junge Mann dadurch angeeifert wurde, in dieser Gattung weiter zu arbeiten, und so entstanden in kurzen Zwischenräumen die ersten achtzehn Quartette, wie sie in Partitur in den Ausgaben von K. Ferd. Heckel in Mannheim, 1. Band Nr. 1—18, und Trautwein in Berlin, Nr. 58—75, und zwar in der Reihenfolge, wie sie in Haydn's eigenem Katalog verzeichnet sind, im Druck vorliegen. Wenn das Entstehen der ersten Quartette Haydn's der allgemeinen Annahme entgegen (das erste soll im Jahre 1750 componirt worden sein) hier beiläufig um fünf Jahre hinausgerückt wird, so waren dazu zwei Umstände bestimmend. Erstens ist es nicht denkbar, daß Fürnberg, der sich offenbar für Haydn interessirte und seine Lage thatsächlich zu verbessern trachtete, ihn die vollen fünf Jahre hätte darben lassen. Zweitens zeugen diese ersten Quartette, auf die wir später eingehender zurückkommen, bei aller Einfachheit doch bereits eine so sichere Factur, wie sie nur durch andauernde vorangegangene Studien erworben werden konnte. Dazu diente eben diese Zeit des Lernens und der Erfahrung, für Haydn zugleich Jahre der Noth und Entbehrung. Daß nun für ihn die bessere Zeit angebrochen war, spricht aus jedem dieser Quartette, die, obwohl es ihnen nicht an ernsteren und mitunter herzinnigen Zügen fehlt, sich doch hauptsächlich an Munterkeit, Frohsinn, an sorgloser und häufig selbst ausgelassener heiterer Laune einander überbieten zu wollen scheinen. Ihre ungewohnte Erscheinung gewann ihnen rasch in weiten Kreisen viele Freunde, zog ihnen aber auch ebenso viele Tadler zu. Man schrie über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien, prophezeite dem Componisten Verflachung und sprach ihm jedes ernstere Streben ab.

Haydn ließ sich jedoch nicht irre machen, sondern ging gleichzeitig einen Schritt weiter, nahm nun auch, vielleicht zur

---

Pfarr-Registern von Weiteneck, Emersdorf und Weiten vorkommt. Da u. a. Weiteneck eine Besitzung Fürnberg's war, so liegt die Vermuthung nahe, daß der genannte Cellist, ob nun verwandt oder nicht mit dem Wiener Domkapellmeister, in oder um Weiteneck seßhaft war und etwa zu Fürnberg's Beamten zählte.

ſpätern Benutzung für ſeine Wiener Freunde, Flöte, Oboe und Waldhorn zu Hülfe und ſchrieb ſechs Scherzandi, harmloſe, herzige Divertimenti, die gleichſam die Vorboten ſeiner Symphonien wurden und im Jahre 1765 bei Breitkopf in Leipzig in Abſchrift zu haben waren. Auch dieſe müſſen ihre Freunde gefunden haben, denn ſie erſchienen zwei Jahre ſpäter für Clavier allein ebenfalls in Abſchrift, ſcheinen aber nie in Druck gekommen zu ſein; Haydn mag ſie bei Abfaſſung ſeines Katalogs wohl vergeſſen haben, oder er hat ſie abſichtlich nicht aufgenommen. Auch eine Anzahl Streich-Trios für zwei Violinen und Violoncell, für Violine, Viola und Violoncell und einige Divertimenti für fünf und mehr Inſtrumente, von denen ein Theil zehn und zwölf Jahre ſpäter den Weg in die Oeffentlichkeit fand, mögen ihre Entſtehung dem Aufenthalt Haydn's in dem gaſtfreundlichen Weinzirl verdanken, von dem wir hiermit für immer Abſchied nehmen, um nach der alten Kaiſerſtadt zurückzukehren.

Wir haben uns Haydn's Thätigkeit in den Jahren 1755—58 auf Unterrichtgeben, Componiren, gelegentliche Orcheſtermitwirkung und Kirchendienſt vertheilt zu denken. Der Sonntag namentlich gehörte der Kirche. Nach Grieſinger (S. 17) war Haydn für jährl. 60 Fl. Vorſpieler in der Kirche der barmherzigen Brüder in der Leopoldſtadt (Vorſtadt Wiens), dann ſpielte er die Orgel in der gräfl. Haugwitz'ſchen Kapelle und ſang zuletzt im Stephansdom (alſo wieder unter Reutter). Jede Mitwirkung beim Gottesdienſt wurde ihm mit 17 Kr. vergütet. Keine dieſer Amtsthätigkeiten iſt jedoch authentiſch nachzuweiſen. Iſt die erſtgenannte Kirche richtig bezeichnet, ſo war damals daſelbſt Werner Hymber [8] Chorregent. Dagegen ſagt eine Notiz [9], und wird dies auch im Kloſter ſelbſt beſtätigt, daß dorten nur ausnahmsweiſe Figuralmuſik Statt hatte, z. B. am Feſte des h. Schutzherrn. Eine andere Notiz [10] nennt Haydn geradezu

---

8 Ausführliches über ihn ſiehe Dlabacz, Künſtler-Lexikon, I, S. 683.

9 Recenſionen über Theater und Muſik. Wien 1859, S. 180.

10 A. Meinrad, Gedenkbuch der Vorſtadtpfarre Gumpendorf. Wien 1857, S. 55.

ohne weitere Gewähr Chorregent in der Karmeliterkirche. Das gräfl. Haus Haugwitz hielt damals oder später eine stabile Musikkapelle von 23 Mitgliedern, 8 Gesangsolisten und 16 Choristen und besaß auf Schloß Namiest in Mähren eine reiche Musik-Bibliothek. [11]

Für das eigentliche Selbststudium blieben Haydn nur wenige Stunden des Tags; er mußte die Abende und Nächte zu Hülfe nehmen und selbst da noch für das Bedürfniß des Augenblicks namentlich so manche Claviercompositionen für seine Schüler schreiben, denen er selbst nur wenig Werth beilegte; er verschenkte sie und hielt sich für geehrt, wenn man sie nur annahm. Griesinger (S. 19) sagt hier weiter: „Haydn wußte nichts davon, daß die Musikalienhändler gute Geschäfte damit machten und er verweilte mit Wohlgefallen an den Gewölben, wo die eine oder die andere Arbeit im Druck zur Schau gestellt war." Daß hier nur geschriebene Musikalien gemeint sein können, wurde schon in der Chronik nachgewiesen; diese haben denn auch zeitlich ihren Weg ins Ausland gefunden und dort wurden sie allerdings auch bald im Druck verbreitet, aber doch erst zu einer Zeit, wo Haydn schon nicht mehr in Wien war. Es befanden sich darunter Trios, Quartette, Cassationen, Divertimenti und Symphonien, die in Paris, London und Amsterdam erschienen und zum größeren Theil in Breitkopf's themat. Katalog angezeigt sind. Haydn selbst war es nie beigefallen, gleich Bach und Leopold Mozart seine Werke etwa in Kupfer zu radiren; dazu fehlte ihm Zeit, Gelegenheit und auch Geschick.

Haydn's Lectionen mehrten sich und seine Einnahmen dafür stiegen von monatlich zwei auf fünf Gulden, was ihn zunächst veranlaßte, sich nach einer erträglicheren Wohnung umzusehen. Er fand eine solche auf der sogenannten Seilerstätte (Straße am ehemaligen Karolinenthor), hatte aber hier das Mißgeschick, seiner wenigen Habseligkeiten beraubt zu werden. Er schrieb, wahrscheinlich in der ersten Bestürzung, an seinen Vater und bat, ihm doch wenigstens Leinwand für Hemden zu schicken. Der Vater kam aber selber nach Wien, gab dem Sohne einen Siebzehner und die Lehre: „Fürchte Gott und liebe deinen

11 Musik. Zeitung für die öst. Staaten. Linz 1812, Nr. 11.

Nächſten.“ [12] Durch die Freigebigkeit guter Freunde ſah Haydn ſeinen Verluſt bald wieder erſetzt und ein mehrwöchentlicher Aufenthalt bei Fürnberg heilte alle Wunden.

Einen ausgiebigen Rückhalt fand Haydn in dieſer Zeit an der Bekanntſchaft mit dem gräfl. Hauſe Thun. Er verdankte ſie lediglich ſeinem Talente und dem glücklichen Zufall. Die ſeltſame Art der erſten Begegnung mit der Herrin des Hauſes wird (wahrſcheinlich nach einer Mittheilung Pleyel's) von Framery [13] und nach ihm von Fétis [14] weitläufig erzählt, und wenn man die etwas verdächtig ausgeſchmückte Anekdote ihres Beiwerks entkleidet, giebt ſich uns etwa der folgende Sachverhalt: Die für Muſik ſchwärmende Gräfin Thun [15] hatte eine der in Abſchrift courſirenden Sonaten Haydn's zu Geſicht bekommen und wünſchte den Componiſten ſelbſt kennen zu lernen. Haydn wurde ausgekundſchaftet und erſucht, ſich der Gräfin vorzuſtellen. Die Gräfin hatte ohne Zweifel den günſtigen Eindruck, den ihr die Sonate gemacht, im Vorhinein auch auf den Verfaſſer derſelben übertragen und war nicht wenig erſtaunt, einen jungen

---

12 Grieſinger's Ausſage (S. 17) darf man hier wohl bezweifeln. Haydn war ſchon zu alt, um ſeinen Eltern beſchwerlich zu fallen, und der Vater nicht ſo arm oder hartherzig, um dem Sohne nicht beiſtehen zu können oder zu wollen.

13 Notice sur Jos. Haydn, p. 7.

14 Biogr. univ. des Musiciens. Artikel Haydn.

15 Die gräfl. Familie Thun wird auch in den Biographien Mozart's, Gluck's und Beethoven's häufig genannt. Mozart fand hier die wärmſte Aufnahme und Würdigung ſeines Talentes und erwähnt in ſeinen Briefen oft des ſtets herzlichen Antheils, den die liebenswürdige Gräfin, geborene Uhlefeld, an ſeiner Künſtlerlaufbahn nahm, die ſie auch mannigfach zu erleichtern ſuchte. Otto Jahn erwähnt ihrer ausführlich in ſeinem Mozart (2. Aufl., II, S. 40). Sie war auch im Verkehr mit Gluck, bei dem ſie den engliſchen Muſikſchriftſteller Burney und ſpäter den preuß. Hofkapellmeiſter J. Fr. Reichardt einführte (Schmid's Gluck, S. 164 und 382). Burney ſpricht entzückt von ihrem Talent (Tagebuch II, S. 160 und 216); Beethoven widmete ihr das Trio op. 11; der berühmte Reiſende Georg Forſter ſpricht von Marie Chriſtine, einer der „drei Grazien“ (wie er die Töchter nennt). Gräfin Eliſabeth wurde 1788 die Gemahlin des Grafen (nachmaligen Fürſten) Raſumovsky, ruſſiſchen Geſandten. — Carpani (p. 278) bezweifelt auch hier die Wahrheit obiger Begebenheit.

Mann in ärmlicher Kleidung und wenig empfehlender Haltung vor sich zu sehen. Die Möglichkeit einer unliebsamen Verwechselung argwöhnend fragte sie daher Haydn, ob er wirklich selber der Componist sei. Doch rasch schwand jeder Zweifel und sie folgte nun mit steigendem Interesse der einfach natürlichen Erzählung seines von wenig Sonnenblicken erhellten Schicksals. Die edle Gräfin erkannte den Werth des jungen Mannes und hatte Mitgefühl für seine Lage; Haydn wurde der Gräfin Lehrer im Clavier und Gesang und sie beschenkte ihn gleich anfangs reichlich für seine Composition, die seine Bekanntschaft veranlaßte. Haydn aber hatte später in seiner hervorragenderen Stellung noch oft Gelegenheit, mit dem Hause Thun in Berührung zu kommen. —

Im Jahre 1757 erlebte es Haydn, daß sein um fünf Jahre jüngerer Bruder Michael ihm mit einer festen Anstellung zuvorkam. Ueber dessen Thun und Treiben bis dahin, über die Art, wie er seinen Lebensunterhalt erwarb und über das gegenseitige Verhalten der Brüder, über alles dieses liegt ein dichter Schleier. Daß auch hier Unterrichtgeben aushelfen mußte, ist wohl kaum zu bezweifeln. Jedenfalls aber war Michael im Studium der Composition sehr fleißig, dies bezeugen zwei Umstände nachdrücklich: er copirte sich nicht nur die vollständige Missa canonica von Joh. Jos. Fux, sondern hatte schon mehrere Jahre früher selbst eine umfangreiche Messe componirt, die in allen Theilen ein beachtenswerthes Vertrautsein mit den Regeln der Harmonie und des Contrapunktes, im Gesang und Instrumental-Satz bekundet. Die durchaus von Michael's Hand geschriebene Fux'sche Messe, im Besitz der kais. Hofbibliothek in Wien, trägt die Bemerkung: „Descripsit Michael Hayden [16] 5ta 7er 1757." Das Autograph der Messe, ebenfalls auf der kais. Hofbibliothek (neue Signatur 15589), ist bezeichnet: „Missa in honorem Stmae Trinitatis", und am Schlusse: O. A. M. D. Gl. (Omnia ad majorem Dei Gloriam) — Joan. Mich. Haydn, composuit Ao. 1754." Die Schriftzüge dieser frühzeitigen Arbeit zeigen bereits eine feste geübte Hand und ähneln fast zum Verwechseln

16 Eine der wenigen Ausnahmen, wo Michael nicht gleich seinem Bruder sich „Haydn" schrieb.

denen ſeines Bruders. Dieſe Meſſe befindet ſich in ausgeſchriebenen Stimmen im geiſtl. Stifte St. Peter in Salzburg und müßte nach der dortigen Bemerkung „Temesvar" Michael ſich ſchon damals (vielleicht auf Beſuch) in Ungarn befunden haben. Die Anſtellung dorthin erfolgte aber erſt im Jahre 1757, indem ihn der Biſchof von Großwardein, Graf Firmian, als Kapellmeiſter zu ſich berief. Er bezog daſelbſt einen nur beſcheidenen Gehalt, wußte ſich aber durch ſeine Compoſitionen ſo vortheilhaft bekannt zu machen, daß er ſchon nach fünf Jahren vom Erzbiſchof Sigismund (Schrattenbach) nach Salzburg berufen wurde, wo er dann auch zeitlebens verblieb. [17]

Endlich ſollte auch für Joſeph Haydn das Nomadenleben ein Ende nehmen; er wurde (der allgemeinen Annahme nach) im Jahre 1759 und, wie Haydn ſelbſt ſagt, „durch Recomendation" Fürnberg's beim Grafen Morzin, der im Winter in Wien, im Sommer auf ſeinen Gütern bei Pilſen in Böhmen lebte, als Muſikdirector und Kammercompoſitor mit 200 Fl. Gehalt [18], freier Wohnung und Koſt an der Offiziantentafel angeſtellt. Alſo auch hier war es der wackere Fürnberg, der Haydn's Geſchick lenkte, was dieſer auch in ſeiner Lebensſkizze dankbar anerkennt. Ueber Morzin und ſeine Muſikkapelle iſt ſo ſehr wenig Poſitives bekannt, daß wir uns damit behelfen müſſen, auf weiten Umwegen wenigſtens Einzelnes zu erfahren, um von Ort und Perſonen ein halbwegs annäherndes Bild zu gewinnen.

Ferdinand Maximilian Franz Graf von Morzin [19]

---

17 Nach Michael's Abgang ſtellte der Biſchof den bekannten Dittersdorf als Muſikdirector an mit 1200 Fl. Gehalt, herrſchaftl. Tafel, freier Wohnung, Beſoldung und Koſt und Livrée für einen Bedienten. (Dittersdorf's Lebensbeſchreibung, S. 129).

18 Grieſinger, S. 20. — Dies, S. 42, ſagt weniger glaubwürdig 600 Fl.

19 Ueber dies im Jahre 1636 in den Reichsgrafenſtand erhobene Geſchlecht ſiehe: Hiſt. heraldiſches Handbuch zum genealog. Taſchenbuch der gräfl. Häuſer. Gotha 1855, S. 620. — Biogr. Lexikon des Kaiſerth. Oeſterreich,

k. k. Kämmerer, Geh. Rath und des größeren Landrechts Beisitzer zu Znaim in Mähren, besaß 1¼ Post südlich von Pilsen im westl. Böhmen die Güter Merklin, Temin, Ober- und Unter-Lukavec.[20] Dlabacz nennt den Grafen an mehreren Stellen (z. B. S. 357, Artikel Werner) den „berühmten Wohlthäter der Künste", den „Musikverständigen" und den „großen Beförderer der Tonkunst". Auf dem Gute Unter-Lukavec[21], am Flüßchen Bradlanka erbaute dieser Graf ums Jahr 1708 ein Schloß sammt einer in einem Seitenflügel gelegenen Schloßkapelle und ließ nach seiner Angabe durch den berühmten Prager Professor der Geometrie und Architektur, Joh. Ferd. Schor (gest. 1767) einen Lust- und Ziergarten anlegen und von dem trefflichen Bildhauer Andreas Guitainer von Friedland in Böhmen mit vielen Bildsäulen ausschmücken.[22] Der Graf hatte eine Anzahl Musiker in Sold, die er, wie es scheint, vorzugsweise in Prag beschäftigte; Dlabacz spricht auch hier wiederholt (z. B. S. 377, 583 ꝛc. von der „berühmten Kapelle" des Grafen in Prag und läßt ihn sogar (S. 534) selbst sich mit dem Studium der Tonsetzkunst befassen, denn er ist nebst andern Mitgliedern des böhmischen Adels (Graf Herzan, Czezka, Pachta) als Schüler des berühmten Contrapunktisten Franz Joh. Habermann genannt, derselbe, der auch der Lehrer Mislivecek's war. Graf Morzin starb am 22. Oct. 1763 im 70. Lebensjahre auf seinem Gute Lukavec. Sein Sohn Karl Joseph Franz

---

von Dr. Const. von Wurzbach, 19. Theil, 1868, Artikel Morzin. Wegen der Rolle, die Ferdinand Franz und Karl Joseph Morzin während des franz-baier. Krieges in den 40er Jahren des 18. Jahrh. gespielt, siehe Alfred Ritter von Arneth: Maria Theresia's erste Regierungsjahre. Wien 1864, I, S. 344; II, S. 225, 230, 242 fg. — Männliche Nachkommen der gräfl. Familie Morzin leben gegenwärtig noch in Prag (Graf Rudolph, geb. 1801) und in Wien (Graf Vincenz, geb. 1808).

20 Merklin und Temin gelangte durch Heirath an den Grafen Johann Kolowrat; die durch Vereinigung verschiedener Güter entstandene Herrschaft Lukavec veräußerte Graf Karl Joseph Morzin laut Kaufvertrag vom 2. Jan. 1781 an Karl Friedrich Reichsgrafen von Hatzfeld und Gleichen. Im Jahre 1849 kam sie durch Erbschaft in das Eigenthum des jetzigen Besitzers, Grafen Erwin von Schönborn.

21 Auf dem Wege von Pilsen nach Přestic und Klattau biegt nahe diesem Städtchen die Straße links ab nach Unter-Lukavec.

22 Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lexikon, S. 65 und 517.

(geb. 1717, gest. 1783) erbte vom Vater die Liebe zur Kunst. Er war kais. Kämmerer und Geheimerath und vermählt mit Wilhelmine, der Tochter des Franz Wenzel Freiherrn Reisky von Dubnitz; vorzugsweise bewohnte er Lukavec und brachte den Winter in Wien zu. Dort finden wir ihn im Jahre 1760 zweimal im Wiener Diarium erwähnt; einmal bei einer großen, vom Hofe veranstalteten Schlittenfahrt; das zweitemal als einer der ersten k. k. Kammerherren, die am 6. Oct. in sechsspännigen Wägen den Einzug der Braut des Erzherzogs Joseph eröffneten. Von seinem Vater scheint er noch bei dessen Lebzeiten mit den Angelegenheiten der Musikkapelle betraut worden zu sein; er erweiterte sie, beschäftigte sie aber nur in Lukavec. Nach Angabe Dies' (S. 42) mußte sich jeder Musiker verpflichten, so lange er im Dienst des Grafen stand, sich nicht zu verheirathen.

Daß viele Mitglieder des böhmischen Adels im 18. Jahrhundert Musikkapellen unterhielten, ist bekannt. Dlabacz (II, S. 42) nennt uns die Grafen Hartig, Mansfeld, Thun, Trautmannsdorf, Czernin, Netoliczky, Jos. Canal, Joh. v. Pachta, Fürst v. Fürstenberg. Von all' diesen war im Jahre 1796 nur noch die meist aus Livréebedienten bestehende Harmonie des Grafen Pachta übrig; doch bewährte der Adel auch später noch seinen Sinn für die Tonkunst, indem er im Jahre 1808 das Conservatorium zu Prag gründete.[23] In den Werken von Walther, Rieger, Gerber und Dlabacz[24] sind wenigstens einige Mitglieder der gräfl. Musikkapelle namhaft gemacht: Jos. Anton Sehling, „ein sehr guter Compositeur" (gest. 1756 zu Prag); Potz, „einer der stärksten Violoncellisten in Böhmen", Bernardon, Klarinettist und Waldhornist (gest. zu Prag), und gleichzeitig mit ihm Werner, „ein berühmter Violoncellist" und vorzüglicher Dirigent, gebürtig von Kommotau (gest. 1768 zu Prag); Anton Taubner, ein „vortrefflicher Flötist" (gest. 1797); Joh. Friedrich Fasch, ein Schüler von Kuhnau und Graupner, als Componist im Jahre 1721 von Morzin angestellt, bei dem er 1½ Jahr verblieb und später als hochfürstl. Anhaltischer Kapell-

23 Dr. A. W. Ambros, Das Conservatorium in Prag. Prag 1858.

24 J. G. Walther, Musik. Lex. Leipzig 1732. — Statistik von Böhmen (Rieger). Leipzig und Prag 1794. — E. L. Gerber, Lex. der Tonkünstler. — Dlabacz, Allg. hist. Künstler-Lex. Prag 1815.

meister nach Zerbst berufen wurde, wo er bis zu seinem Tode (1759) lebte; er war der Vater des Karl Friedrich Christian Fasch, Gründers der Berliner Singakademie, und lieferte Marpurg[25] eine selbst verfaßte Lebensskizze, die dann auch Gerber in seinem neuen Lexikon benutzte. Ueber den Stand der Kapelle zur Zeit Haydn's ist jeder Hinweis spurlos verschwunden.[26] Wir dürfen jedoch annehmen, daß die Kapelle die Zahl von 12—16 Mitgliedern nicht überschritten haben mag und gelegentlich wohl durch gräfl. Hausbeamte und Diener verstärkt wurde. Jedenfalls wird für eine, bei Tafel oder Serenaten besonders beliebte Harmoniemusik (gewöhnlich je zwei Klarinetten, Hörner und Fagott) gesorgt gewesen sein. Wir sehen dies auch an jenen Divertimenti, von denen man annehmen kann, daß sie während Haydn's Amtsthätigkeit bei Morzin entstanden sind. Ein solches aus dem Jahre 1760 (das Autograph hat sich aus dem Nachlasse Haydn's noch erhalten) ist für je zwei Hörner, englisch Horn, Fagott und Violinen geschrieben; es erschien 1767 in Abschrift bei Breitkopf in der ersten Sammlung von sechs Divertimenti als Nr. 2 (in Haydn's Katalog Nr. 16 der Div.). Mit Ausnahme von Nr. 3 (1764 componirt aber von Haydn unter die Symphonien aufgenommen) werden die übrigen, für 5 bis 9 Instrumente geschrieben, wohl ebenfalls in die Morzin'sche Periode fallen.

All' diese Werke aber verlieren an Bedeutung einer Arbeit gegenüber, mit der Haydn, wie mit den Quartetten, den Grundstein legte zu einer Reihe Schöpfungen, die seinen Namen in der Musikgeschichte für immer verewigten und eine Kunstrichtung anbahnten, in der seine Nachfolger das bisher Höchste erreichten. Haydn schrieb hier im Jahre 1759 seine erste Symphonie. Die Gewißheit, daß es wirklich seine erste Symphonie war,

25 Beiträge zur Musik. Bd. III, S. 124.

26 In Lukavec war persönliche Nachfrage erfolglos; in Hohenelbe, wohin die zum Theil sehr werthvollen Instrumente im Jahre 1817 als ein Geschenk an die dortige Kirche überführt wurden, hatte Graf Rudolf Morzin wiederholt die Güte, im Schloß- und Kirchenarchiv nachforschen zu lassen. Die etwa vorhandenen, die Musikkapelle betreffenden Acten wurden jedoch entweder schon in Lukavec als werthlos vertilgt oder fielen in Hohenelbe als Opfer wiederholter Sichtungen des Archivs.

verdanken wir auch hier Grieſinger, denn nach Haydn's Katalog, der nachweisbar ſich nicht an eine chronologiſche Reihenfolge hält, iſt dieſe Symphonie als die zehnte bezeichnet. Sie erſchien in den üblichen geſchriebenen Stimmen als die dritte von ſechs Symphonien bei Breitkopf im Jahre 1766. Klein wie ſie iſt, zeigt ſie doch ſchon eine auffallende Klarheit und Sicherheit in der Anlage und reiht ſich nach ihrem innern Gehalt den vorangehenden Trios, Quartetten und Scherzi als verbindendes Glied in aufſteigender Linie und ungezwungener Weiſe an. Wir werden ihr in Verbindung mit den unmittelbar folgenden gleichartigen Werken nochmals begegnen.

Ueber Haydn's Lebensweiſe in dem, in einer flachen und anſpruchsloſen Gegend gelegenen Schloſſe Lukavec iſt uns nichts Näheres überliefert worden, doch erzählt uns Grieſinger (S. 30) außer der Bemerkung, daß hier Haydn, wahrſcheinlich auf einer Jagd, vom Pferde ſtürzte und ſeitdem zeitlebens der Reitkunſt entſagte, noch eine artige Anekdote, die uns die volle Naivetät und Unverdorbenheit des damals 28jährigen Mannes verbürgt. In ſeinen ſpätern Jahren (theilt Grieſinger S. 20 mit) erzählte Haydn gerne davon, wie er am Clavier der ſchönen Gräfin Wilhelmine zum Geſang begleitete und wie ſie einſt, um beſſer in die Noten ſehen zu können, ſich über ihn beugte, wobei ihr Buſentuch auseinanderfiel. „Es war das Erſtemal, daß mir ein ſolcher Anblick ward; er verwirrte mich, mein Spiel ſtockte und die Finger blieben auf den Taſten ruhen.“ „„Was iſt das, Haydn!““ rief die Gräfin, „„was treibt Er da?““ Voll Ehrerbietung entgegnete Haydn: „Aber gräfl. Gnaden, wer ſollte auch hier nicht aus der Faſſung kommen?!“

Im Herbſt 1760 hielt ſich Haydn in Wien auf und gewann ſeinen Unterhalt durch Lectionengeben. Zu ſeinen Schülerinnen zählten auch die Töchter eines Friſeurs, Namens Keller, der Haydn öfters unterſtützt hatte und in der Vorſtadt Landſtraße in der Ungargaſſe ein eigenes Haus beſaß. Nach Dies (S. 43) hatte Haydn dort auch gewohnt [27] und verliebte ſich in eine der

---

27 Wahrſcheinlich wurde Haydn hier durch einen Bruder des Friſeurs

jüngern Töchter des Hauses und seine Neigung wuchs bei näherer Bekanntschaft derart, daß er, da sein Fortkommen nun durch einen fixen Gehalt gesichert schien, trotz des gräfl. Verbots beschlossen hatte, sich mit ihr zu vermählen. Doch statt der gehofften Gegenliebe mußte es Haydn zu seinem Schmerze erfahren, daß seine Angebetete es vorzog, in ein Kloster zu treten. Auch dem Vater kam dieser Zwischenfall sehr ungelegen. Der talentvolle und solide junge Mann mußte ihm gefallen haben; er suchte ihn durchaus an seine Familie zu ketten und überredete ihn, als Ersatz die älteste Tochter zur Frau zu nehmen. Das Gefühl der Dankbarkeit gab den Ausschlag und Haydn führte somit (gleich dem Dichter Bürger) die Schwester des Mädchens, das er eigentlich liebte, als Gattin heim.

Johann Peter Keller, hofbefreiter Perückenmacher [28], wurde am 12. Nov. 1722 bei St. Michael mit Marie Elisabeth Sailler getraut. Diese Ehe war reich an Kindern gesegnet; die älteste Tochter, die am 9. Febr. 1729 in der Taufe die Namen Maria Anna Aloysia Apollonia erhielt (Beil. I, 11), wurde Haydn's Frau. Die jüngere Tochter, die Haydn liebte [29], wurde als Nonne bei den Nicolaierinnen aufgenommen und nahm den Klosternamen Josepha an; sie lebte noch im Jahre 1801 und Haydn erwähnt ihrer in seinem ersten Testamente, §. 24: „Der Schwester meiner verstorbenen Frau, der Ex Non 50 Fl." (dieser Betrag ist nachgehends wieder gestrichen). Mit ihrem Hang zur Kirche stand sie in ihrer Familie nicht allein; auch ihre

---

eingeführt, jenes bei der Domkapelle erwähnten Georg Jg. Keller. Derselbe war aus Chlumetz in Böhmen gebürtig und ursprünglich Kammerdiener des Grafen Kinsky, böhm. Hofkanzlers. Keller wurde 1726 bei St. Stephan vermählt und ist bei der Domkapelle vom Jahre 1730 bis in die Mitte der 50er Jahre als Violinist genannt. Im Jahre 1765 wird er bei der Todesanzeige seiner Frau als kais. Hofmusikus genannt; als Mitglied der Hofkapelle ist er, damals schon sehr bejahrt, erst seit 1767 eingetragen. Er starb am 27. Mai 1771, 72 Jahre alt.

28 Wegen „hofbefreit" siehe S. 48, Anm. 33.

29 Die Nachrichten über diese Wahl sind sehr verworren: Nach Griesinger (S. 20) liebte Haydn die älteste Tochter, „allein sie begab sich in ein Kloster". Nach Dies (S. 43) liebte Haydn die jüngere. Wiederum bemerkt Neukomm zur Angabe Dies' (der jedoch des Klosters nicht erwähnt): „die älteste Schwester, die Haydn's Liebe erwiedert hatte, war früher gestorben!"

Schweſter, Haydn's Frau, neigte nach dieſer Richtung und einer ihrer Brüder trat unter dem Kloſternamen Eduard in den Auguſtiner-Orden zu Graz. Der Vater kam ſehr herab; er wohnte zuletzt wieder wie in frühern Jahren in der innern Stadt auf dem Hohenmarkt (im damals Klerſiſchen Hauſe nächſt der Apotheke beim rothen Krebſen) und ſtarb daſelbſt, 80 Jahre alt, am 9. Aug. 1771 ſo arm, daß er die gerichtliche Sperr-Kommiſſion jeder Mühe einer Nachlaß-Abhandlung überhob.[30] Haydn ſcheint von der hülfsbedürftigen Lage deſſelben nicht unterrichtet geweſen zu ſein, in ſeinem Teſtamente aber hat er deſſen Kinder und Enkel mit Legaten bedacht.

Da die zur Vorſtadt Landſtraße gehörige, damals mitten auf dem Hauptplatz gelegene St. Nicolaikirche nur eine Filiale war, fand die Vermählung Haydn's in der innern Stadt bei St. Stephan ſtatt. Der Tag der Trauung war am 26. Nov. 1760; als Zeugen fungirten Karl Schunko, bürgerlicher Steinmetzmeiſter, und der ſchon früher genannte Anton Buchholz, bürgerlicher Marktrichter (Beil. I, 12). Gewiß folgte Haydn dem Drange ſeines Herzens, indem er in dankbarer Anhänglichkeit den nun bereits im Greiſenalter ſtehenden Buchholz, der ihn einſt in der Zeit der Noth unterſtützte, dazu auserſah, ihm bei dieſem feierlichen Acte, der ſein häusliches Glück begründen ſollte, zur Seite zu ſtehen. Haydn ſtand damals im 29., ſeine Braut im 32. Lebensjahre. Mit ihr brachte ſich Haydn ein unverträgliches, zankſüchtiges, herzloſes, verſchwenderiſches und bigottes Weib, eine keifende Xantippe ins Haus. „Nach den glaubwürdigſten Zeugniſſen (ſagt Dies S. 43) war ſie eine gebieteriſche und eiferſüchtige Frau, die keiner Ueberlegung fähig war und den Namen einer Verſchwenderin verdiente.“ Und dieſe Schilderung beſtätigt auch Neukomm in ſeinen Bemerkungen zu Dies. Haydn hatte nie die Freude häuslichen Glückes erfahren und nur ein Charakter wie der ſeinige vermochte das traurige Loos einer ſolchen, obendrein kinderloſen Ehe zu ertragen. Aehnlich Albrecht Dürer und Tartini, die in gleichen

30 Wir erfahren bei dieſer Gelegenheit die Namen der, den Vater überlebenden Kinder; es waren die Söhne Joſeph und P. Eduard, die Töchter Joſepha (Nonne), Maria Anna (Haydn's Frau), Barbara (verh. Schaiger) und Eliſabeth (verw. Bittermann).

Banden lagen, ſuchte Haydn Zuflucht in ſeiner Kunſt. Je mehr es um ihn ſtürmte, deſto eifriger ſuchte er den innern Frieden zu wahren. Auch ſein ſpäteres Verhältniß zur Sängerin Luigia Polzelli iſt daraus zu erklären und in mildem Lichte zu beurtheilen, denn er bedurfte einer theilnehmenden Seele. „Mein Weib war unfähig zum Kindergebähren", ſagte er zu Grieſinger (S. 21), „und daher war ich auch gegen die Reize anderer Frauenzimmer weniger gleichgültig." Grieſinger erzählt weiterhin, daß Haydn ſeiner Frau ſorgfältig ſeine Einkünfte verbergen mußte, weil ſie den Aufwand liebte, dabei bigott war, die Geiſtlichen fleißig zu Tiſche lud, viele Meſſen leſen ließ und zu milden Beiträgen bereitwilliger war, als es ihre Lage geſtattete. Als ſich Grieſinger einſt bei ihm in Auftrag erkundigte, wie eine erwieſene Gefälligkeit, für die Haydn nichts annehmen wollte, ſeiner Frau erſtattet werden könnte, antwortete der Meiſter: „Die verdient nichts, und ihr iſt es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuſter oder ein Künſtler iſt." Aus dem erwähnten lebhaften Verkehr mit Geiſtlichen, denen ſich die Frau durch des Mannes Talent gefällig zeigen wollte [31], mag die große Anzahl kleinerer Kirchencompoſitionen zu erklären ſein, die namentlich in geiſtlichen Stiften verbreitet ſind. Mit Unluſt geſchrieben und der Zeit abgedrungen, bewegen ſie ſich ohne irgend welche Bedeutung im Zuſchnitt des gleichzeitig herrſchenden Geſchmacks. Haydn's Frau war aber auch boshaft und ſuchte ihren Mann gefliſſentlich zu ärgern. Wie Prinſter und Thomas, Mitglieder der fürſtl. Muſikkapelle, nach mündlicher Ueberlieferung erzählten, verbrauchte die Gattin, ſoviel auch Haydn dagegen eiferte, ſeine Partituren zu Papilotten, zu Paſteten-Unterlagen u. dgl., welchem Schickſal namentlich aus der früheren Zeit ſo manche Handſchrift zum Opfer gefallen ſein mag. Seiner Langmuth und Geduld entſprach es, daß ſich Haydn bei Schilderung ſeiner Ehehälfte gegen Dies (S. 43) des Geſammtausdruckes „Leichtſinn" bediente. Deutlicher ſchon ſprach er ſich gegen den Violinſpieler Baillot aus, der ihn im Jahre 1805 beſuchte. Als ſie an einem Porträt vorbeikamen, das im Corridor hing, hielt Haydn inne, ergriff Baillot am Arme und ſagte, auf das Bild deutend: „Das iſt meine Frau;

31 Man vergleiche namentlich Carpani, Le Haydine, p. 92.

ſie hat mich oft in Wuth gebracht." [32] In einem Briefe an die erwähnte Polzelli (dat. 1793) ſchreibt Haydn: „Mein Weib befindet ſich meiſtens ſchlecht und ſie iſt immer in derſelben üblen Laune, aber ich nehme ſchon gar keine Notiz davon; endlich wird dieſe Plage doch auch ein Ende nehmen." [33] Gelegentlich ließ Haydn aber auch ſeinem Unmuth freien Lauf. Bis zu welchem Grade ihm von dieſem unverträglichen Weibe das Leben verbittert wurde, bezeugen die kraftvollen Worte, die er ebenfalls an die Polzelli im Jahre 1792 von London aus richtete: „Meine Frau, dieſe hölliſche Beſtie, hat ſo vielerlei geſchrieben, daß ich gezwungen war, ihr zu antworten, ich werde nicht mehr nach Hauſe kommen; von dieſem Moment an hat ſie Raiſon angenommen." [34] Die letzten Lebensjahre verlebte Frau Haydn getrennt von ihrem Manne, der ſie ſozuſagen ins Exil ſchickte und für ihren Unterhalt ſorgte. Sie wohnte bei einem Freunde Haydn's, dem Schullehrer Stoll, in Baden bei Wien, wo ſie vergebens die Bäder gegen die Gicht gebrauchte, der ſie endlich am 20. März 1800 (im Hauſe Nr. 83) erlag und zwei Tage darauf beerdigt wurde (Beil. I, 13). An der Seite einer ſolchen Gattin wird man den Seelenfrieden, der den Compoſitionen Haydn's ſo unverkennbar innewohnt, nur um ſo mehr anſtaunen müſſen. Man wird faſt verſucht, Haydn bei ſeiner Wahl die Worte in den Mund zu legen, die Leſſing den gelehrten Sohn des Kaufmanns Chryſander gegen ſeinen Vater äußern läßt: „Man wird es zugeſtehen müſſen, daß ich keine andere Abſicht gehabt, als die, mich in den Tugenden zu üben, die bei Erduldung eines ſolchen Weibes nöthig ſind." [35]

Ob Graf Morzin, der ſich, wie erwähnt, damals obendrein in Wien befand, je etwas von der heimlichen Verheirathung ſeines Muſikdirectors erfuhr, muß dahingeſtellt bleiben. Es

---

32 E la mia moglie; m'ha ben fatto arrabbiare.

33 Mia moglie sta maggior parte male di saluto, ed è sempre di medesimo cattivo umor, ma già io non mi curo di niente, finiranno una volta questi guai.

34 Mia moglie quella bestia infernale mi ha scritto tante cose, che era forzato di dar la riposta, che iò non tornerò più a casa, da questo momento ella ha più giùdizio.

35 „Der junge Gelehrte", 3. Aufzug, 4. Auftritt.

trat jedoch ein Umstand ein, der jede Gefahr beseitigte. Zerrüttete Vermögensverhältnisse zwangen den Grafen, seinen bisherigen Aufwand zu vermindern. In erster Linie wurden davon seine Virtuosen betroffen: die Kapelle sammt ihrem Musikdirector wurde verabschiedet. Glücklicherweise hatte noch kurz zuvor der damals regierende Fürst Paul Anton Esterházy [36] bei einem Besuche bei Morzin an den aufgeführten Compositionen Haydn's Geschmack gefunden. Der Unterschied zwischen dieser jugendlich frischen Kraft und der strengen, ernst daherschreitenden Schreibweise seines bisherigen, bereits alternden Kapellmeisters konnte ihm nicht entgangen sein. Zur gelegenen Stunde erinnerte er sich des jungen Mannes; Graf Morzin hatte nur Worte des Lobes für ihn und auch in Wien war der Name Haydn bereits in weitere Kreise gedrungen. Das Jahr 1761 ward sofort entscheidend für den im Augenblick brodlosen jungen Ehemann: er wurde vorerst als zweiter Kapellmeister des fürstlichen Hauses Esterházy angestellt, dem er bis an sein Lebensende unter steigender Gunst und Anerkennung angehören sollte. Die Wanderzeit hatte somit ihr Ende erreicht, die Meisterjahre begannen. Suchen wir uns nun zunächst mit Eisenstadt, dem neuen Aufenthalte Haydn's, mit der fürstl. Musikkapelle und den Mitgliedern des fürstlichen Hauses, die sich dieselbe angelegen sein ließen, vertraut zu machen.

---

36 Griesinger (S. 22) nennt irrthümlich schon hier den Nachfolger (Nicolaus).

7.

Eisenstadt.

Die ungarische Freistadt Eisenstadt (ungarisch Kis Márton, d. i. Klein-Martin) diente Haydn in den Jahren 1761—66 ausschließlich zum Aufenthalt. Bis zum Jahre 1790 wohnte er dort nur in den Wintermonaten und nach der ersten und zweiten Londoner Reise besuchte er die königl. Stadt bis zum Jahre 1803 jährlich wenigstens in der Sommer- oder Herbstzeit. Wir wollen sie uns in Kürze vergegenwärtigen.

Eisenstadt liegt in Nieder-Ungarn, 6 Meilen von Wien, 1½ Meile von Oedenburg und ebenso weit von Wiener-Neustadt entfernt. Die gleichsam aus drei Theilen bestehende Stadt zählt gegen 500 Häuser mit über 5000 Einwohnern und zieht sich in fast gerade aufsteigender Richtung längs dem Leithagebirge hin, das sich hier in die Ebene abflacht. Ueber diese hinweg genießt der Blick in weitem Halbkreis nach der Richtung des Neusiedler Sees hin eine von Gebirgen begrenzte malerische Fernsicht, während sich in entgegengesetzter Richtung reizende, theilweise zu üppigem Rebenland umgewandelte Waldeshöhen anschließen. Von der Wiener Seite, auf der, die Dörfer Groß- und Kleinhöflein durchschneidenden und von alten Kastanienalleen beschatteten Landstraße kommend, passirt man an der Bergpfarrkirche und dem benachbarten weitläufigen Engel-Wirthshaus[1]

---

1 Das Einkehr-Wirthshaus „Zum Engel", früher ein Franziskanerkloster, wird zur Hälfte als Gasthaus, zur Hälfte als Probstei verwendet. Das Gasthaus diente dem Theater- und Orchester-Personal zu geselligen Zusammenkünften. Im Saale wurde zeitweilig auch Theater gespielt, Bälle abgehalten und Hochzeits- und ähnliche Feste gefeiert. In Gesellschaft mit Freunden war Haydn dort häufig ein Gast.

vorbei zunächst die hochgelegene, vorzugsweise von Juden bewohnte Bergstadt (Eisenstadt am Berge) mit dem im Jahre 1760 vom Fürsten Paul Anton gestifteten Kloster und Spital der Barmherzigen. An die Bergstadt reiht sich der Schloßgrund an; man betritt hier durch ein breites Eisengitter den weitläufigen fast regelmäßig vierseitigen Schloßplatz, zur Linken mit dem fürstlichen Schlosse begrenzt, dem gegenüber sich das säulengeschmückte Doppelgebäude für die Stallungen und für die seinerzeit hier paradirende fürstl. Grenadier-Hauptwache befindet. Die vierte Seite des Platzes ist durch einige Gebäude abgeschlossen und von hier gelangt man auf drei fast gleichlaufenden Straßen in die untere Stadt. Am Ende derselben, nahe dem hier noch unlängst bestandenen letzten Stadtthore steht die Pfarrkirche und außerhalb der hier erhaltenen Ringmauer zieht sich endlich noch die Vorstadt, Brandstatt genannt, hin. Die beiden großen Brände, die Eisenstadt heimsuchten, ereigneten sich bald nach der hier berührten Zeit in den Jahren 1768 und 1776; vor dieser Zeit bot somit die Stadt mit ihren damaligen Gebäuden und Befestigungswerken einen, im Gegensatz zu ihren heutigen schmucken Straßen ungleich alterthümlicheren Anblick. Hat nun auch die Stadt selbst und ihr geselliger Verkehr seitdem in verschiedener Beziehung so manche Veränderung erfahren: die Reize der umgebenden ewig reichen Natur sind dieselben geblieben. Auch damals genügte ein Gang in die gesegneten Weingärten, durch die saatenreichen Felder, der baumreichen Landstraße entlang, oder den Bergesgipfeln hinan in zauberische Waldeskühle, um Geist und Herz zu laben. Wer obendrein, wie später auch Haydn, ein Haus in der Klostergasse besaß, dem trugen zahllose im angrenzenden Park nistende Singvögel in lautem Chor den fröhlichen Morgengruß selbst zum Arbeitstische zu.

Unser Ziel ist das fürstliche Schloß, ein stattlicher Palast, der, so hoch gelegen, gleich einer Warte die Gegend weithin beherrscht. Im Jahre 1683 vom Fürsten Paul neu geschaffen, spricht auch dieses, in seinen Grundformen massive und doch auch edel gehaltene Gebäude für die Energie seines genialen Erbauers. Mit seinen vier großen Eckthürmen mit Kupferdach und drei kleineren mit weißem Blech gedeckt, nach allen vier Seiten eine langgestreckte Reihe von Fenstern bildend, mit tiefem Graben umgeben, über den eine Zugbrücke zum Haupteingang

führte, imponirte es gleich anfangs nicht blos dem eigenen Lande, denn wir finden eine sorgfältige in Kupfer radirte Abbildung schon in einem im Jahre 1697 in Augsburg erschienenen Werk.[2] Die Veränderungen datiren aus den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts; der Graben wurde ausgefüllt, die Front nach dem Hauptplatz mit einem Balcon und mit Statuen und Reliefs aus rothem Marmor, die Ahnen des fürstlichen Hauses darstellend, geschmückt und die Parkseite mit einem doppelten Säulengang und Balcon verbreitert; gleichzeitig wurde auch der Schloßplatz abgegraben und geebnet. Das Schloß enthält einen großen, mit schönen Frescomalereien gezierten Saal, dessen Vertiefung seinerzeit als Theaterbühne und zur Aufstellung des großen Orchesters diente; ein kleinerer, nicht minder kostbarer Saal war zur Zeit für die Kammermusik und die gewöhnlichen Productionen der Musikkapelle bestimmt. In der schön decorirten Hauskapelle, die zugleich als Schloßpfarrkirche dient, war der Chor, so geräumig er ist, in der Blüthezeit der Kapelle doch nicht im Stande, das ganze Musikpersonal aufzunehmen, das außerdem an bestimmten Tagen auch den musikalischen Gottesdienst in der Bergkirche besorgte.

Der, dem Schlosse unmittelbar sich anschließende, im englischen Stil angelegte herrliche Park mit dem auf korinthischen Säulen ruhenden Leopoldinentempel (die von Canova gemeißelte Statue der Fürstin Leopoldine bergend), mit schattigen Laubgängen und Alleen, Teichen, Wasserfällen, künstlichen Felsen und großartigen Treibhäusern geschmückt, breitet sich auf sanft emporsteigender Anhöhe aus, auf deren Gipfel man in entzückender Rundschau den Park selbst, den weithin sich erstreckenden fürstl. Thiergarten, ganz Eisenstadt, und in weiter Ferne die auf hohen Felsen thronende Burg Forchtenstein, die Umgegend der Stadt Oedenburg und die größere Hälfte des Neusiedlersees überblickt.

Die erwähnte Bergkirche am Eingang der Bergstadt besteht eigentlich aus einer Kapelle und einer unausgebauten Kuppelkirche, beide vom Fürsten Paul gegen Ende des 17. Jahrhunderts errichtet. Die auf künstlicher Anhöhe seltsam postirte Kapelle ist

---

2 Ertz-Hertzogliche des Zirkels und Linials oder: ausgewählter Anfang zu denen mathematischen Wissenschaften, beschrieben von A. E. B. V. P. Augsperg, durch J. Koppmayer. 1697.

wegen ihres daselbst aufgestellten Gnadenbildes der h. Maria das Ziel zahlreicher Processionen. Dieser Calvarienberg bildet mit der eigentlichen Bergkirche gewissermaßen ein Ganzes. Wie großartig Letztere ursprünglich angelegt war, ersieht man aus der gegenwärtig als Kirche benutzten Rotunde, die eigentlich als Sanctuarium der projectirten Kuppelkirche bestimmt war. Bei ihrem Besuche im August 1797 nannte sie die Kaiserin Maria Thereſe das Eisenstädter Pantheon. Haydn hat auch hier, gleichwie in der Schloßkapelle seine Messen dirigirt und sein Leichnam ruht nun in der Gruft dieses Gotteshauses. (Die Stelle bezeichnet an der Innenwand der Kirche ein einfacher Stein mit lateinischer Inschrift und verhüllter Lyra.) Der Ausbau der Kuppelkirche wurde wiederholt in Aussicht genommen und dabei auch der riesige erste Plan modificirt. So finden wir im Jahre 1798, nachdem die Kirche eben erst neu hergerichtet worden war, vom Theatermaler Peter Travaglio ein „Modell zur Bergpfarrkirche" eingereicht, wofür ihm aus der fürstl. Kasse 147 Fl. angewiesen wurden. Man erzählt sich noch heute, daß der Nachfolger des Fürsten Paul, im Hinblick auf die enormen Auslagen, die bei einem etwaigen Ausbau bevorstanden, denselben unmöglich zu machen suchte, indem er dicht vor dem bereits fertigen Theil der Kirche das noch bestehende Gebäude aufführen ließ. Anfangs diente dasselbe als Gasthaus, später als Musikgebäude. Zahlreichen Mitgliedern der Kapelle waren hier Freiquartiere angewiesen. Haydn's Bruder verlebte daselbst die letzten Jahre seines Lebens; Michael Prinster, der tüchtige Waldhornist, der die glänzendste Zeit der Kapelle miterlebte, starb hier am 5. Aug. 1869, 86 Jahre alt, und hier wurde auch am 8. Dec. 1810[3] der nachmals weltberühmte Anatom Joseph Hyrtl geboren, dessen Vater, Jakob Hyrtl, von Krems gebürtig und am 11. Nov. 1794 in der Bergkirche mit Thereſia Zöger getraut, als Oboist in der fürstl. Musikkapelle angestellt war. Gegenwärtig wohnen in diesem Musikgebäude der jetzige fürstl. Musikdirector Karl Zagitz und der im Jahre 1816 als Violinist in die Musikkapelle eingetretene, nun 78jährige und noch immer

3 Die am 5. Juli 1874 enthüllte marmorne Gedenktafel an der Außenseite des Hauses trägt irrthümlich das Datum 7. Dec. 1811.

active Joh. Lorenz, Sohn des am 12. Oct. 1817 verstorbenen vorzüglichen Contrabassisten Joseph Lorenz.

Eisenstadt hat alle Wandlungen der fürstlichen Musikkapelle an sich vorübergehen sehen, ihr allmähliches Entstehen und Wachsen, ihre Tage des höchsten Glanzes und ihren Verfall. An der Hand der für Kunst und Wissenschaft begeisterten Fürsten des Hauses Esterházy[4] sind wir hier im Stande, die so reiche Geschichte der Musikkapelle, die bis auf Paul, den eigentlichen Begründer des Fürstenhauses zurückreicht, in allen Stadien zu verfolgen.

Schon Paul's Vorgänger, Graf Nicolaus, hielt sich an seinem Hofe einen Harfenspieler. Nicolaus war Obergespan mehrerer Comitate, wurde 1625 zum Palatin erwählt und starb, 63 Jahre alt, am 11. Sept. 1645 auf seinem Lieblingssitze Großhöflein.

Paul, geboren am 8. Sept. 1635, empfing am 8. Dec. 1687 von Kaiser Leopold I. das Fürstendiplom[5] und nächstfolgenden Tages setzten er (als Palatin) und der Graner Erzbischof Georg Széchenyi dem Erzherzog Joseph als erstem erblichen Könige von Ungarn die Krone des heiligen Stephan aufs Haupt. Fürst Paul war ein hochbegabter Mann, erfüllt von tiefer Religiosität, ein Tröster der Armen, gleich ausgezeichnet als Kriegsheld wie als Diplomat und beseelt von Liebe zur Kunst und Wissenschaft. Nebst seiner schriftstellerischen Thätigkeit in religiöser Richtung pflegte er mit besonderer Vorliebe auch die Tonkunst. Er befestigte die von seinem Vater erbaute Burg Forchtenstein in Ungarn, legte daselbst die berühmte Schatzkammer an und schuf eine weitläufige Bildergalerie, die Porträts aller Ahnen des Hauses umfassend. Des von ihm erbauten Schlosses und der projectirten Kuppelkirche in Eisen-

---

4 Ausführliches über das fürstl. Haus Esterházy giebt die Monographie von Emerich von Hajnik. Oesterr. Revue, 3. Jahrg., 4. Bd., 1865.

5 Vorläufig nur für seine Person. Karl VI. dehnte den Fürstentitel (23. Mai 1712) auf den jeweiligen Erstgebornen und Majoratsherrn derselben Linie aus; Joseph II. (21. Juli 1782) auf sämmtliche Descendenten.

ſtadt wurde ſchon gedacht. Mit welcher Begeiſterung dieſer große Fürſt ſeiner Kirche huldigte, zeigt eine im Jahre 1692 unternommene wahrhaft großartige Proceſſion nach der ſchon früher erwähnten Wallfahrtskirche Mariazell [6], die ihres Gleichen ſucht. Es ſind dabei auch Trompeter und Paukenſchläger genannt, ferner die Muſiker paarweiſe einherſchreitend und die Litaneien ſingend. Im Fall dieſe Muſiker nicht ſchon damals einen ſelbſtändigen Kirchenchor des fürſtl. Hausſtaates bildeten, datirt deſſen Beſtehen doch aus dem erſten Jahre des nächſtfolgenden Jahrhunderts, da ihn der rituale Gottesdienſt der im Jahre 1701 mit den beiden Beneficien der Probſteien zu Groß- und Kleinhöflein incorporirten Schloßpfarrkirche bedingte. Einen ſchlagenden Beweis, daß der Fürſt jedenfalls auf Bildung eines Vocalchores bedacht war, liefert ein im Original erhaltener

---

6 Die Ordnung des Zuges war folgende: Der Führer der Proceſſion in langem blauen Kleide, einen Kranz auf dem Haupt und Stab und Wappen tragend; drei gleich geſchmückte Männer, die große rothe, vergoldete Fahne tragend; 3860 Knaben aus allen Dominien, zwei und zwei gehend, nach jedem Hundert ein Paar Fahnen; 2360 erwachſene Männer; 1050 ältere Einwohner der Dominien; 100 Bürger von Eiſenſtadt, in ihrer Mitte die Stadtfahne; Knaben mit kleinen Fahnen, denen die Trompeter und Paukenſchläger folgten; die Muſiker, paarweiſe und die Litanei ſingend; eine Standarte mit 6 Miniſtranten und hierauf die 15 Myſterien des Roſenkranzes; die Pfarrer und andere Geiſtliche in Chorröcken; die Statue des Jeſuskindlein auf einer Stange getragen; 4 Geiſtliche in vollem Ornate; 4 Prälaten und andere Geiſtliche mit Muſikern; der Palatin Paul Eſterházy ſelbſt; viele Grafen und Freiherren paarweiſe, namentlich die Grafen Ladislaus Cſáky, Emmerich und Peter Zichy, 3 Söhne des Palatin (Adam, Joſeph und Sigismund), die Grafen Joſeph und Franz Eſterházy, Stephan Nádasdy ꝛc., der übrige Adel und die Hof-Dienerſchaft; 8 weiß gekleidete Jungfrauen mit goldenen Kronen auf dem Haupte, Stäbe und Wappenſchilder tragend; 4 gleich gekleidete Mädchen mit der Statue der h. Jungfrau; die Gemahlin des Palatin; mehrere Gräfinnen, die Witwen Eſterházy und Nádasdy, die Comteſſen Klara, Juliana, Chriſtina, Maria Eſterházy und andere Damen; 120 Edlere Dameu; 1235 Jungfrauen aus den verſchiedenen Dominien, mit aufgelöſten und bekränzten Haaren; 710 Frauen; 510 Männer, ihre Arme in Kreuzesform ausſtreckend und jede dieſer Abtheilungen von Fahnenträgern geleitet. Endlich noch ſchloſſen Kutſchen und Wagen, Kameele und Pferde dieſe Proceſſion, die aus 11,200 Perſonen beſtand. (Nach einer gleichzeitigen lateiniſchen Handſchrift im Archiv des Stiftes Heiligenkreuz.) Der Weg von Eiſenſtadt nach Mariazell beträgt bei ſo großem Gefolge etwa 6 Tagereiſen.

Contract zwiſchen Fürſt Paul und Johann Joſeph Fux, k. k. Muſikcompoſitor, nachmaligem Hofkapellmeiſter. Dieſes mehrfach intereſſante Document, von beiden Parteien unterzeichnet, iſt ausgefertigt zu Wien am 1. Juni 1707 und beſagt, daß ſich Fux verbindlich macht, zwei caſtrirte Knaben „in der Singerkunſt" zu informiren, wofür er monatlich ein Honorar von 10 Fl. für jeden Knaben erhält. Da Fux ferner verſpricht, beide Knaben der beſſeren Bequemlichkeit halber gemeinſchaftlich mit den in ſeinem Hauſe befindlichen Sängerknaben (alſo jenen von St. Stephan, wo Fux zur Zeit als Kapellmeiſter beim Gnadenbild fungirte) auch in litteris informiren laſſen zu wollen, ſo legt der Fürſt den Präceptoren für ihre Mühe weitere 20 Fl. jährlich bei. Einem zweiten Contract zufolge, datirt 9. Nov., erhielt Michael Hämmerl, der Grundſchreiber der Kirche St. Dorothee zu Wien, auf ein halbes Jahr 100 Fl. baar und hatte dafür den Knaben „guette Koſt, beeden täglich ein Maß Wein" zu verabfolgen, wie auch „die weiße Weſch waſchen zu laſſen". — Fürſt Paul nahm aber auch ſelbſt Einſehen in das Weſen der Tonkunſt, und daß er die Compoſition mit Ernſt betrieb, bezeugen die von ihm in Muſik geſetzten ein- und mehrſtimmigen Kirchenlieder auf alle Feſttage im Jahr; als Begleitung dienen abwechſelnd Orgel, Violinen, Violen und Baß, Fagott, Trompeten und Pauken. Die Melodien ſind wahrhaft kirchlich, fließend und leicht ſangbar und Harmonie und Stimmführung zeigen eine gewandte Handhabung des mehrſtimmigen Satzes. Dieſe Kirchenlieder erſchienen in einem Bande, groß Format, mit luxuriöſem Titelblatt und jede Stimme für ſich, ſauber in Kupfer geſtochen, im Jahre 1811.[7] Der Fürſt hatte ſchon im Jahre 1701 wegen Stich der Platten mit den in der Chronik erwähnten Univerſitäts-Kupferſtechern Jakob Hoffmann und Joh. Jakob Freundt in Wien unterhandelt. Die Genannten

7 Der Titel lautet: Harmonia coelestis seu Moelodiae Musicae Per Decursum totius Anni adhibendae ad Vsum Musicorum Authore Pavlo sacri Romani Imperij Principe Estoras de Galanta regni hungariae Palatino. Anno Domini MDCCXI. Wir finden hier noch die den Urſprung des fürſtl. Hauſes bezeichnende Schreibart Eſtoras. Haydn datirte ſeine Briefe aus Eſterház in gleicher Weiſe. Noch 1774 erſcheint im Almanach von Wien: In der Wallnerſtraße Nr. 164 Nikolaus Fürſt von Eſtoras.

verpflichteten sich damals, das ganze Werk, 300 Seiten (ohne Titelblatt) auf 150 Kupferplatten bis Januar 1702 abzuliefern. Die Arbeit verzögerte sich aber, wie der Titel zeigt, bis zum Jahre 1711. Für Stich und für Platten erhielten Hoffmann und Freundt zusammen 550 Fl. nebst drei Eimer Ungarwein. Fürst Paul verschied am 26. März 1713 zu Eisenstadt und wurde daselbst in der von ihm gestifteten Familiengruft beigesetzt.

Unter Michael, Paul's ältestem Sohn und Nachfolger, lassen sich schon, wenn auch vorerst nur mit Hülfe der Pfarr-Register und Rechnungs-Vorlagen, einzelne Musiker nachweisen, unter ihnen namentlich der fürstl. Hofmusikus Ferdinand Andreas Lindt, der im Jahre 1720 als 78jähriger Greis starb. Seine sechs Kinder wurden sämmtlich in die Kapelle aufgenommen und reicht einer seiner Söhne sogar noch in die Zeit Haydn's. Außer den Hof- und Feldtrompetern und Paukern, die, wie die andern Musici, verpflichtet waren, zu jeder Zeit in Eisenstadt und auf Reisen auf dem Kirchenchor und bei der Tafelmusik mitzuwirken, sind seit dem Jahre 1715 mehrere Hofmusici namhaft gemacht, unter ihnen der Lautenmeister und nachherige Tenorist Anton Aloys Durant und bereits auch ein Kapellmeister, Wenzel Zivilhofer. Der Name des Letzteren erscheint zum erstenmal im Jahre 1715 bei einem Taufact; zwei Jahre später versehen Fürst Michael und die Fürstin Anna Margarethe bei seinem Kinde Pathenstelle; Zivilhofer stand somit beim Fürstenhaus in Gnaden.

Mit dem 1. Jan. 1720 gewinnen wir endlich festen Boden. Fürst Michael scheint mit diesem Tage die Kapelle neu geregelt zu haben. Elf Decrete liegen vor; von den 6 Hof- und Feldtrompetern haben einige schon vordem gedient und müssen nun zum Theil auch auf dem Chor als Sänger mitwirken; den 6 Lindt'schen Kindern ist eine Beihülfe an Geld ausgeworfen; Antonie Lindt wird als Hof-Discantistin angestellt; der Lautenmeister Durant erscheint abermals; in dem Castraten (Altist) Hans Paulus Kniebandt, der später die beste Convention bezog, ließe sich etwa einer der früher genannten, im Jahre 1707 nach Wien gesandten Sängerknaben vermuthen, wenn dem nicht das Taufbuch der Stadtpfarre widerspräche, das schon 1688 diesen Paulus als Sohn des Andreas Kniebandt

Inwohner von Eisenstadt, aufweist; es wäre demnach ein sehr alter Knabe gewesen, mit dem sich wiederum „täglich ein Maß Wein" eher vereinbaren ließe. Als Schlußstein reiht sich das Decret des genannten Kapellmeisters (Capellae Magister) Wenzel Zivilhofer an; er bezog einen Jahresgehalt von 320 Fl. sammt Quartiergeld, täglich ein Maß Wein, ein Paar Semmeln, jährl. 4 Klafter Holz und das übliche sonstige Deputat. Sie Alle sind wie vordem verpflichtet, mit ihrem Talent dem Fürsten aller Orten, in der Kirche und bei der Tafel zu dienen, der Kapellmeister überdies als Componist und ausübender Musiker. Die jährliche Ausgabe für diese Musikkapelle (die Naturalien in Geldeswerth berechnet und die Gehalte des Probst und zweier Kapläne inbegriffen) betrug 3058 Fl. 14 Kr. rhn.

Fürst Michael starb zu Wien am 24. März 1721 und wurde am 28. in Eisenstadt in der Gruft seiner Väter beigesetzt. In Ermangelung eines leiblichen Erben folgte ihm in der Regierung des Majorats sein Bruder Joseph, geb. am 12. Mai 1687, vermählt am 22. Mai 1707 mit Maria Octavia, Tochter des Reichsfürsten Georg Julius von Gilleis. Joseph's Regierung zählte nur nach Wochen; er starb schon am 7. Juni desselben Jahres.

Das Majorat kam nun an seinen Sohn Paul Anton, geb. am 22. April 1711. Da derselbe aber noch als unmündig unter Vormundschaft stand, regierte seine Mutter, der wir in Wien im Michaelerhause begegnet sind, wo sie gleichzeitig mit Haydn unter demselben Dache wohnte und auch daselbst am 24. April 1762 im 76. Lebensjahre starb.

Unter der Fürstin Maria Octavia wurde das früheste Conventional der fürstl. Musikkapelle angelegt und dieselbe reorganisirt; die jährlichen Ausgaben an Geld und Geldeswerth wurden zugleich auf 1479 Fl. 55 Kr., also unter die Hälfte des frühern Betrags, herabgedrückt. Der Stand der Kapelle war nun folgender: 1 Discantistin (Antonie Lindt), 1 Discantist (Paul Huszár, später Tenorist), 1 Altist (der Castrat Kniebandt), 2 Bassisten (Franz Payr, später Organist, und Joh. Georg Thouner). Des früheren Kapellmeisters geschieht keiner weiteren Erwähnung; auch kein Chorregent ist genannt, doch vertrat diesen Posten 7 Jahre lang aushülfsweise der erwähnte Bassist Thouner, der auch bei der Buchhalterei verwendet wurde und

erst 1761, 66 Jahre alt, starb. Das Orchester (2 Violinen, 1 Violon, 1 Fagott sammt Orgel) war ausschließlich durch die Brüder Lindt vertreten. Die Genannten bezogen reichliches Deputat, das ihren Gehalt in Geld häufig überstieg. [8]

Die wichtigste Ernennung unter der Fürstin war die eines Kapellmeisters, dessen Name vorerst nur aus den Quittungen ersichtlich ist. Die Nachrichten über diesen höchst eigenthümlichen Mann sind so spärlich, daß wir hier auch auf anscheinend geringfügige Einzelheiten Rücksicht nehmen müssen. Die Anstellung des Gregorius Josephus Werner als Kapellmeister datirt vom 10. Mai 1728; sein Gehalt betrug jährlich 400 Fl., nebst 28 Fl. Quartiergeld, nur zweimal während seiner langen Dienstzeit durch kleine Deputate ergänzt. Das Vorleben Werner's ist in tiefes Dunkel gehüllt; nichts deutet darauf hin, wo und wann er geboren und wo er seine Ausbildung genoß. Am nächsten liegt noch die Vermuthung, daß er, wenn auch nicht in Wien geboren [9], sich doch daselbst nicht blos vorübergehend aufgehalten hat. Dafür spricht zunächst seine Burleske „Der Wiener Tandelmarkt". Daß er etwa ein Schüler von Fux gewesen, dafür zeugen seine contrapunktischen Compositionen. Jedenfalls hat Werner diesen Meister hoch geschätzt, denn er schrieb sich dessen Missa canonica vollständig ab, wie er auch Messen von Caldara, Reutter u. A. copirte. Wie sehr sich Werner zu der strengen Schreibart hingezogen fühlte und sie mit seltener Ausdauer sich zu eigen zu machen bemühte, beweist seine noch vorhandene Abschrift eines im Jahre 1643 in Nürnberg erschienenen geschätzten Lehrbuchs der Tonkunst von J. A. Herbst. [10] Laut Quittung des fürstl. Hausmeisters in Wien wurden Werner am 15. Juni

---

8 Beispielsweise hatte der Fagottist Anton Lindt 34 Fl. Jahresgehalt, 8 Fl. Quartiergeld, 10 Fl. Holzgeld, 300 Pfd. Rindfleisch à 4 d. = 12 Fl.; 1 Schwein = 6 Fl., ½ Eimer Rüben, ditto Kraut = 1 Fl., zusammen 71 Fl. (1 Fl. = 60 Kr.; 1 Kr. = 6 Denar.)

9 Die Pfarr-Register geben über Werner keinen Aufschluß.

10 Musica Poëtica, sive compendium melopoëticum, das ist: Eine kurtze Anleitung, vnd gründliche Vnterweisung, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewiesen Praeceptis vnd Regulis componiren, vnd machen soll ꝛc. anjetzo publiciret vnd zum Druck verfertiget: durch Johann Andream Herbst, Capellmeistern in Nürnberg, MDC.XXXXIII.

1728 zwei Wagen für ihn und für sein Gepäck zur Fahrt nach Eisenstadt gestellt. Vorher aber besorgte er noch den Ankauf eines Violoncells für den jungen Fürsten beim kais. Hof-Lautenmacher Anton Posch und einige Instrumente für den Kirchenchor, wie auch die Copiatur verschiedener Kirchenmusikalien von Schmidt, Fux, Oettl, Reinhard, Ziani, Paumann und Caldara, deren Anschaffung nahezu 400 Fl. betrug. (Auch hier deuten die Namen auf genaues Vertrautsein mit Wiener Verhältnissen.) Werner war ein fleißiger Mann; kaum in Eisenstadt angekommen, fing er an für Kirche und Kammer zu componiren und jedes Jahr vermehrte die Zahl seiner Arbeiten, die er sogar selbst in die einzelnen Stimmen auszog und das grobe Papier dazu aus freier Hand selbst rastrirte. Bald nach seiner Anstellung muß Werner geheirathet haben; auch hierüber führten die Nachforschungen nicht zum gewünschten Resultat. Seine Frau, Elisabeth, war so weit musikalisch gebildet, daß sie im Stande war, selbst zu unterrichten. Bei der Taufe des ersten Sohnes, geb. 11. Jan. 1731, vertrat der Fürst Pathenstelle; beim nächsten Knaben ließen sich Philipp Werner und seine Frau, Anna Maria, (möglicherweise die Eltern Werner's) in absentia durch Einwohner von Eisenstadt vertreten. Es folgten noch mehrere Kinder, von denen aber nebst den genannten keines die Eltern überlebte. Die Frau starb am 22. Sept. 1753, alt 48 Jahre. Nach dem Tode der Sängerin Antonie Lindt (1736) hatte Werner auf kurze Zeit zur Haltung eines Discant-Jungen nebst 24 Fl. Lehrgeld ein ansehnliches Deputat; nachdem dieses entfiel, bezog Werner von Nov. 1738 angefangen für beständig an Naturalien jährlich 15 Eimer Wein (à 3 Fl.) und 15 Metzen Korn (à 1 Fl.), ferner seit 1740 für seinen Knaben Paul Anton, der in der Kirche den Alt sang, 50 Fl. Nach dem Tode desselben sang Werner selbst den Alt [11] und bezog den genannten Extra-Gehalt fort. Im Jahre 1759 aber versagte seine Stimme gänzlich, nachdem schon vorher ihre Gebrechlichkeit die

11 Den Castraten gegenüber, die durch eine unnatürliche Procedur ihre ursprünglichen Stimmittel zu erhalten wußten, gab es Sänger, die durch künstliche Ausbildung des Falsetts im Stande waren, die Aufgaben einer Altstimme auszuführen.

Anstellung einer Sängerin erheischte. In der Mitte der 40er Jahre wurden Werner jährlich vier Kremnitzer Ducaten (= 16 Fl. 80 d.) bewilligt zum Druck der Textbücher seiner Charfreitags-Oratorien, die seit 1729 alljährlich in der Schloßcapelle, beim h. Grabe in der Capelle der hochadeligen Chorfrauen bei St. Joseph (das spätere sogenannte Darmstädtische Haus) und auch in der Spitalscapelle abgesungen wurden. (Die letzte Quittung datirt Febr. 1761.) Im Jahre 1735 widmet Werner dem aus Frankreich zurückgekehrten Fürsten, der sich am 26. Dec. 1734 zu Luneville mit Maria Anna Louise, Marchesa von Lunati Visconti, vermählt hatte, ein größeres Werk, 6 Symphonien und 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß umfassend; die umständliche und unterwürfige Dedication giebt zugleich in dem damals unvermeidlichen Chronogramm die genannte Jahreszahl. Im Nov. 1738 bittet Werner, der Fürst wolle „einige neue musikalische Stücke, 5 Symphonien und 1 Imitations-Concert aus denen ital. Sing-Arien" in Gnaden annehmen. Ihre Vorlage hatte noch einen besondern Grund: Werner unterbreitet zugleich die Klage, daß die ihm gnädigst bewilligten 15 Eimer Wein (Eisenstädter Hamb, d. i. Ausmaß) ihm, „aber gewiß nicht absichtlich, sondern aus Versehen", in heurigem (diesjährigem) Bergrecht-Wein ausgeliefert wurden, während doch alle andern Hofmusici einen dergleichen alten Wein beziehen; er bittet daher demüthig um Abhülfe, da ihm „wegen vielfältig sitzender Arbeit ein dergleichen junger unverjährter Wein an der Gesundheit höchst schädlich seye"; solcher Gnade sich würdig zu zeigen, werde mit unermüdetem Fleiße bemüht sein Sr. hochfürstl. Durchlaucht „unwürdiger Capellmaister". Da wir diesem wunderlichen Manne mit seiner anspruchslosen Treue und seinem derbbiedern Wesen nochmals begegnen werden, nehmen wir für diesmal von ihm Abschied. Der Ausspruch Lessing's: „Viele sind berühmt, viele verdienen es zu sein", trifft bei Werner insofern zu, als er jedenfalls das Zeug dazu hatte, unter andern Verhältnissen eine hervorragendere musikalische Stellung einzunehmen, als ihm beschieden war. Haydn war hierin glücklicher; die Zeiten hatten sich geändert, er konnte sich mit tüchtigen Musikern umgeben und sein Fürst lebte sozusagen nur für die Kunst und ließ es nicht an Anregung fehlen. Wie sehr Haydn seinen Vorfahr im Amte schätzte, obwohl ihn Werner einen „Mode-

hansl" und „G'sanglmacher" nannte, werden wir noch erfahren. [12] —

Paul Anton wurde im Jahre 1734 großjährig und trat somit das fürstliche Majorat an. Für unsere Aufgabe gewinnt seine Person eine besondere Bedeutung. Seine Mutter hatte in ihm unleugbar Sinn und Liebe für die Tonkunst genährt; er spielte auch selbst Violine und Violoncell und scheint er einen der genannten Brüder, den Violinisten Joseph Lindt, von dem eine Rechnung für Instrumenten-Zurichtung vorliegt [13], zum Lehrer gehabt zu haben. Sein Interesse für Musik bezeugen vornehmlich noch vorhandene zahlreiche, von ihm in Wien, Dresden, Mailand, Rom und Neapel gesammelte Partituren von Opern, Serenaten, Pastoralen und Instrumentalwerken, über welche ein von Champée, Violinisten im Orchester der franz. Komödie im Theater nächst der Burg (siehe die Chronik) im Jahre 1759 verfaßter, kalligraphisch ausgearbeiteter und dem

---

12 Werner war in Eisenstadt gleichsam lebendig begraben. Walther (Music. Lexicon, 1732) führt ihn gar nicht an. Erst sein späterer schriftlicher Zusatz im eigenen Hand-Exemplar lautet: „Werner (Georg) ist jetzo (1736) Capellmeister beym Fürsten Esterhasi zu Wien." Gerber (Lexicon der Tonkünstler, 1792), also über 50 Jahre später, spricht von Werner, „hochfürstl. Esterhasischer Kapellmeister zu Eisenstadt in Ungarn, um 1736, war vielleicht der Vorfahr unsers großen Haydn im Amte", und führt dann 2 komische Cantaten und 1 Instrumental-Composition an, die er in der 2. Aufl., IV. Theil, 1814, mit dem musik. Instrumental-Calender ergänzt. Marpurg und Mattheson nennen Werner nirgends und wenn er sonst erwähnt ist, geschieht dies meistens nur im Hinblick auf seine Compositionen komischer Art. Ausführlicheres giebt Aloys Fuchs in der Allg. Wiener Musik-Zeitung, 1843, Nr. 85. Ein zweiter Aufsatz im folgenden Jahrgang, Nr. 56, stammt offenbar von einem Lokalvertrauten, aber in beiden Fällen wimmelt das Biographische von Irrthümern. Am verbreitetsten und mit aller Bestimmtheit erzählt war selbst unter den jüngern Mitgliedern der fürstl. Kapelle folgende Märe: Haydn sei von Esterház heraufgekommen, um seine ¾ Messe G-dur zu produciren; sie mißfiel Werner derart, daß Haydn zu seiner Ehrenrettung einen zweiten Versuch machte und die bekannte (Cäcilien-?) Messe im strengen Stil schrieb und sie Werner vorlegte und von da an datirte sich dann Werner's Achtung für Haydn. Es genügt, daran zu erinnern, daß die G-dur-Messe 1772, 6 Jahre nach Werner's Tod, geschrieben ist.

13 „Rechnung des Jos. Lindt, was vor des gnädigsten Fürsten Instrument wegen Zuricht ist ausgelegt worden" (dat. 1728).

kunstsinnigen Fürsten gewidmeter Katalog in franz. Sprache ebenfalls sich erhalten hat. Der Vermählung des Fürsten mit der Marchesa von Lunati Visconti aus Lothringen wurde schon gedacht. Die Ehe blieb kinderlos; die Fürstin starb zu Eisenstadt am 4. Juli 1782. Im Jahre 1750 übernahm der Fürst den Gesandtschaftsposten am neapolitanischen Hofe; vor und nach dieser Zeit hatte er sich im Erbfolge- und im siebenjährigen Kriege hervorgethan und stieg bis zur Würde eines Feldmarschalls. Zweimal stellte er seiner Monarchin ein ganzes wohlausgerüstetes Husarenregiment unentgeltlich zur Verfügung. In der reichverzierten Uniform seines Regiments, im blauen Dolman und geschmückt mit dem Ritterorden des goldenen Vließes sehen wir ihn denn auch im Schlosse zu Forchtenstein abgebildet, umgeben von 80 Offizieren seines Regiments in ebenso viel einzelnen nach dem Leben porträtirten Oelgemälden. Nahezu drei Jahrzehnte stand die Musikkapelle unter der Obhut dieses Fürsten; wir sehen sie in diesem Zeitraume stetig, wenn auch langsam vorwärts schreiten, doch bewegte sie sich immer noch in bescheidenen Dimensionen, eben groß genug, um den Kirchendienst und die Tafelmusik zu versehen und etwa mit Beiziehung von italienischen Sängern aus Wien ein Familienfest im fürstl. Hause mit einem größeren dramatischen Werk zu verherrlichen. So wurde im Jahre 1755 zum Geburtstag des Fürsten im Schlosse eine Ecloga Pastorale von Abbate Giov. Claudio Pasquini, Musik von Francesco Maggiore, aufgeführt, von der noch Textbuch und Partitur vorhanden sind. Daß diese kleine Kapelle im Stande war, auch Werner's Oratorien und Messen auszuführen, zeugt von der Tüchtigkeit jedes Einzelnen.

Kurz nach des Fürsten Regierungsantritt wurde das Orchester zum erstenmale mit Flöte, Oboe, Posaune und Pauke verstärkt und wer außerdem im Haushalt des Fürsten zu singen oder ein Instrument zu spielen verstand, sah sich, mit oder ohne seinen Willen, nach Bedarf in die Kapelle eingereiht.[14] So

14 Die Sitte, das dienende Personal zu häuslichen Musik-Productionen zu verwenden, war bekanntlich im vorigen Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. Charakteristisch ist in dieser Beziehung eine Ankündigung der Wiener Zeitung

finden wir namentlich in den 50er Jahren mehrere Kanzleibeamte gleichzeitig als Musiker genannt. Bei der Tafelmusik und auf dem Chor halfen auch die Schullehrer der benachbarten Oerter Groß- und Klein-Höflein als Fagottisten aus; der Schloß-Schulmeister Jos. Diezl sang im Chor als Tenorist und war auch bei der Feldmusik eingereiht, und sein Weib war zugleich gehalten, den Kapellenchor zu frequentiren. Im Jahre 1754 war der Unterhalt der Kapelle (incl. Naturalien in Geld berechnet) [15] auf 2723 Fl. gestiegen. Den höchsten Gehalt bezog merkwürdigerweise der Pauker Adamus Sturm (sammt Naturalien 285 Fl.); ihm zunächst die beiden Oboisten Karl Braun und Anton Kreibig (200 und 227 Fl.). Durchschnittlich bezog jeder Musiker damals jährlich außer dem Gehalt in Geld an Naturalien 300 Pfd. Rindfleisch, 1 Stück Schwein, 9 Eimer Wein, 30 Pfd. Schmalz, 12 Metzen Korn und Weizen, 40 Pfd. Salz, 30 Pfd. Kerzen, 6 Klafter Holz und die übliche Aushülfe für die Küche. Der genannte Adamus Sturm (gest. 1771) diente dem Fürstenhause bei 30 Jahren und war, wie noch die erhaltene, obwohl stark verwitterte Grabschrift zeigt [16], einer jener wunderlichen Käuze, deren die Kapelle zu jeder Zeit Mehrere aufzuweisen hatte.

Am 1. Jan. 1759 erhielt das Sängerpersonal der Kapelle den bis dahin bedeutsamsten Zuwachs: Der bereits in der Chronik genannte Karl Friberth wurde als „Tenorist und Hofstaat-Musikus" angestellt; genau ein Jahr später, am 1. Jan. 1760, fand die Aufnahme der ihm ebenbürtigen Discantistin, Anna Maria Schefftos als „Chor- und Cameral-Singerin" statt.

---

vom Jahre 1789: „In ein hiesiges Herrschaftshaus wird ein Bedienter gesucht, welcher die Violine gut spielen, und schwere Clavierſonaten zu accompagniren versteht."

15 Die Naturalien waren damals zu folgenden Preisen berechnet: 1 Pfd. Rindfleisch 5 d.; 1 Schwein 7 Fl.; 1 Pfd. Schmalz 20 d.; 1 Pfd. Salz 4 d.; je 1 Metzen Weizen 1 Fl. 50 Kr.; Korn 1 Fl.; Küchenspeise (Grünzeug) 3 Fl.; 1 Eimer Kraut und Rüben 1 Fl. 50 Kr.; 1 Eimer Wein 3 Fl.; 1 Klafter Holz 2 Fl. Außerdem noch Quartiergeld durchschnittlich 12—16 Fl. (Geldeswerth siehe Anm. 8.)

16 Die Grabschrift beginnt im Tone eines echten Hagestolzen: „Hier ruht Adamus Sturm — Der nie vereheligt war, — Er zog ins Toden-Reich — Nach fünfundsechzig Jahr" — —.

Der Fürst, erst jetzt stätig sich in Eisenstadt aufhaltend, war offenbar im besten Zuge, seine Kapelle zu verbessern. Der früher erwähnte Besuch beim Grafen Morzin und die Bekanntschaft mit Haydn's Compositionen mochte ihn vollends darauf aufmerksam gemacht haben, daß sein bereits alternder und kränkelnder Kapellmeister nicht mehr im Stande war, erhöhten Anforderungen zu genügen. Ein Ersatz war dringend geboten. Und wie im Leben die Umstände oft wunderbar ineinander greifen, so traf es sich auch hier, daß in eben diese Zeit die Auflösung der Morzin'schen Kapelle fiel. Der Fürst griff rasch zu und versicherte sich der Person des frei gewordenen gräfl. Musikdirectors, dem das dargebotene neue Asyl um so erwünschter sein mußte, als es ihn so unerwartet von der Sorge um den kaum erst errichteten eigenen Hausstand befreite. [17]

---

17 Obwohl es zwecklos und ermüdend wäre, in der Folge bei jedem bedeutenderen Moment in Haydn's Lebenslauf die mancherlei verbreiteten willkürlichen Ausschmückungen jedesmal zu widerlegen, sei doch hier der Anekdote gedacht, mit der Carpani (Le Haydine, p. 88) Haydn beim Fürsten Esterházy einführt. Sie wurde von Fétis (Biogr. univ. des Musiciens) aufgenommen und wird regelmäßig noch in neuester Zeit nacherzählt, z. B. in Schoelcher's The life of Handel, engl. Uebersetzung, London 1857, p. 368; in Les Musiciens célèbres, par F. Clément, Paris 1868 (Artikel Haydn) etc. Es heißt: Fürst Esterházy habe bei Aufführung der Haydn'schen Symphonie beim Grafen Morzin den damals kranken Componisten nicht gesehen. Der Fürst wird später durch seinen Orchesterdirector Friedberg an Haydn erinnert. Friedberg räth Haydn eine Symphonie zu schreiben (es wird auch gleich eine „fünfte in C ²/₄" als solche bezeichnet). Bei der Aufführung ist der Fürst entzückt und fragt nach dem Componisten. „Von Haydn", antwortet Friedberg, indem er den zitternden Musiker vorstellt: „Quoi! la musique est de ce Maure? He bien! Maure, dès ce moment tu es à mon service. Comment t'appelles-tu? — Joseph Haydn. — Mais je me souviens de ce nom; tu es déjà de ma maison: ponrquoi ne t'ai-je pas encore vu? Va, et habille toi en maître de chapelle; je ne veux plus te voir ainsi: tu es trop petit, ta figure est mesquine; prends un habit neuf, une perruque à boucles, le rabat et les talons rouges; mais je veux qu'ils soient hauts, afin que ta stature réponde à ton mérite. Tu entends, va, et tont te sera donné." Und Haydn? . . . Der „Mohr" zog sich ehrerbietig in einen Winkel des Orchesters zurück, „songeant avec regret à la perte de ses cheveux et de son élégance de jeune homme." Diese Scene (ergänzt die Anekdote) trug sich am 19. März 1760 zu. — Die Haltlosigkeit der hier mitgetheilten Fabel ergiebt sich allein schon aus dem Umstande, daß

Ueber die vorausgegangenen Verhandlungen liegt zwar nichts Näheres vor, doch hat sich uns die in Wien am ersten Mai 1761 ausgefertigte „Convention und Verhaltungs-Norma" (Beil. V.) erhalten, die uns mit ihren vierzehn Paragraphen einen reichen Ersatz bietet. Demnach (§. 1) wurde „Er Joseph Heyden" als Vice-Kapellmeister in die Dienste des Fürsten Esterházy dergestalt aufgenommen, daß, während der bisherige Kapellmeister Gregorius Werner, „obwohl er hohen Alters und Kränklichkeit halber nicht wohl im Stande ist, seiner Pflicht gehörig nachzukommen, er dennoch in Ansehung seiner langjährigen, treu und emsig geleisteten Dienste als Ober-Kapellmeister verbleibt" und Joseph Haydn ihm, was die Kirchenmusik betrifft, subordinirt sein wird. In allen andern Fällen aber, wo immer Musikaufführungen stattfinden, werden sämmtliche Musiker an ihren Vice-Kapellmeister angewiesen. (Diese Ordnung zielt bereits auf eine vermehrte Thätigkeit der Kapelle, auf dramatische und auf Orchester- und Kammermusik-Aufführungen.) §. 2. Von dem nunmehr als Hausofficier angesehenen und gehaltenen Vice-Kapellmeister wird erwartet, daß er sich nüchtern und mit den ihm untergebenen Musikern nicht brutal, sondern bescheiden, ruhig und ehrlich aufzuführen wissen wird, wie es dem ehrliebenden Hausofficier eines fürstl. Hofstaates wohl ansteht. Daß ferner bei Productionen vor der hohen Herrschaft Er Vice-Kapellmeister sammt den Musikern allezeit in Uniform und nicht nur Er Joseph Heyden selbst sauber erscheine, sondern daß er auch seine Untergebenen dazu anhalte, daß sie ihrer ertheilten Vorschrift gemäß in weißen Strümpfen, weißer Wäsche, eingepudert und entweder in Zopf oder Haarbeutel, jedoch Alle durchaus gleich, sich sehen lassen. §. 3. Da die Musiker an ihn als ihren Vice-Kapellmeister angewiesen sind, wird Er Joseph Heyden sich um so exemplarischer aufführen, damit dieselben an seinen guten Eigenschaften ein Beispiel nehmen können, daher er auch jede Familiarität, Gemeinschaft in Essen, Trinken und andern Umgang zu vermeiden hat, um den ihm gebührenden Re-

---

die Esterházy'sche Kapelle weder damals noch je überhaupt einen Orchesterdirector Friedberg besessen hat. Wohl aber ließe sich annehmen, daß der Sänger Friberth, der davon gehört, daß Haydn frei geworden, den Fürsten an ihn erinnert haben mag.

spect nicht zu vergeben, sondern aufrecht zu erhalten und die Untergebenen zur schuldigen Parition um so eher zu vermögen, je unangenehmer etwaige Uneinigkeiten die Herrschaft berühren müßten. §. 4. Solle Er jede anbefohlene Composition sofort ausführen, jedoch Niemanden mittheilen, noch weniger abschreiben lassen, auch ohne eingeholte Erlaubniß für Andere nichts componiren. §. 5. Hat Er Joseph Heyden alltäglich in Wien oder auf den Herrschaften Vor- und Nachmittags im Antichambre zu erscheinen und abzuwarten, ob eine Musik anbefohlen sei und dafür zu sorgen, daß alle Musiker zu rechter Zeit erscheinen und zu spät Kommende oder gar Abwesende zu notiren. §. 6. Wird Er etwaige Uneinigkeiten und Beschwerden unter den Musikern nach Möglichkeit zu schlichten trachten, um der hohen Herrschaft in unbedeutenden Fällen keine Ungelegenheit zu verursachen, und nur dann, wann etwas besonderes vorfalle, welches Er Joseph Heyden nicht selbst im Stande sei, auszugleichen oder zu vermitteln, darüber an die hochfürstl. Durchlaucht berichten. §. 7. Hat Er Vice-Kapellmeister auf Erhaltung der Musikalien und musikalischen Instrumente zu achten und für dieselben zu haften. §. 8. Wird Er Joseph Heyden gehalten, die Sängerinnen zu instruiren, damit sie das in Wien mit Mühe und Unkosten von vornehmen Meistern Erlernte auf dem Lande nicht wieder vergessen; auch habe er sich selber in unterschiedlichen Instrumenten, deren er kundig ist, brauchen zu lassen. §. 9. Wird ihm eine Abschrift der Convention und Verhaltungs-Norma zugestellt, damit er seine ihm Untergebenen darnach anzuhalten wisse. §. 10. Uebrigens lasse man all' seine schuldigen Dienste seiner Geschicklichkeit und seinem Eifer über und erachte es um so weniger nöthig, jene zu Papier zu setzen, als die durchlauchtige Herrschaft ohnedem gnädigst hoffet, daß Er Joseph Heyden jederzeit und aus eigenem Antrieb nicht nur obenerwähnte Dienste, sondern auch alle sonstigen Befehle, die ihm nach Erforderniß in Zukunft aufgetragen werden sollten, aufs genaueste beobachte, wie auch das Orchester auf solchem Fuß und in so guter Ordnung erhalte, daß es ihm zur Ehre gereiche und er sich der fernern fürstlichen Gnade würdig machen werde. In Voraussetzung dessen werden ihm (§. 11) jährlich 400 Fl. rhn. von der hohen Herrschaft hiermit accordiret und solle (§. 12) Er Joseph Heyden überdies auf denen Herrschaften den Officiers-

tisch oder einen halben Gulden tägliches Kostgeld erhalten. (Im Conventional ist auch „jährlich eine Uniform" verzeichnet.) Ist (§. 13) diese Convention mit ihm Vice-Kapellmeister vom 1. Mai 1761 angefangen wenigstens auf drei Jahre dergestalt beschlossen worden, daß, im Fall Er Joseph Heyden nach dieser Zeit sein Glück weiters machen wolle, er seine diesfällige Intention ein halbes Jahr voraus kund zu machen schuldig sei. Ingleichen verspricht die Herrschaft (§. 14) ihn Joseph Heyden nicht nur in der gegebenen Frist in Dienst zu behalten, sondern solle ihm auch nach geleisteter vollkommener Satisfaction die Exspectanz auf die Ober-Kapellmeisterstelle zu Theil werden, widrigenfalls es aber der hohen Herrschaft allezeit frei steht, ihn auch während der Dienstzeit zu entlassen. —

Dieses Document bedarf keines Commentars; es gewährt uns einen gründlichen Einblick in die Hausordnung dieser, später so berühmt gewordenen Musikkapelle. Viel wird von Haydn verlangt: er soll Dirigent, Componist, Schiedsrichter, Aufseher und Instructor zugleich sein; im Uebrigen erwartet man von seinem Eifer, daß er die Kapelle auf eine Höhe bringe, die ihm zur Ehre gereiche. Nun! diese Erwartung hat der „ehrliebende Hausofficier" in glänzender Weise erfüllt. Das Fürstenhaus bot ihm ein Gastgeschenk — Er ließ dafür ein schöneres zurück. Mit seinem Eintritt war auch die Stätte geweiht, und nun: „Nach hundert Jahren klingt sein Wort und seine That dem Enkel wieder." Wohl selten hat sich das Wort des Dichters so glänzend bewahrheitet.

Das stete Er, womit der neue Kapellmeister apostrophirt wird, hatte zu jener Zeit durchaus nicht das Abstoßende und Verletzende [18], das unsere Zeit demselben beilegt. Auch Friedrich der Große bediente sich desselben seinem neuen Kapellmeister Reichardt gegenüber, den er anfangs sogar mit „Ihr" (das dem Unterthan galt) anredete. Mit seinen Musikern, selbst mit denen, die ihm täglich accompagnirten und zu denen die vorzüglichsten Künstler zählten, machte der König wenig Federlesens. „Laßt die Musikanten herein!" herrschte er die dienen-

18 Der junge Dittersdorf wußte allerdings seinem Vorgesetzten, dem Grafen Spork, derb darauf zu antworten. Dittersdorf's Lebensbeschreibung, 1801, S. 127.

den Kammerhusaren an.[19] Gleich diesem „Er" heißt es jahrelang in den Amtsberichten des fürstl. Wirthschaftsrathes und in den Verordnungen des Fürsten kurzweg „der Hayden". Es bedurfte des Anstoßes von außen, um hier eine Aenderung zu erzielen, denn als nach seiner Rückkehr von London dem ruhmgekrönten Manne diese Mißachtung von Seite des damaligen Fürsten denn doch zu viel wurde und er sich darüber bei seiner hohen Gönnerin, der Fürstin Maria Josepha Hermenegild bitter beklagte, hieß es von da an in Dienstangelegenheiten immer: „Herr von Haydn" und öfters auch „Wohledelgeborner" oder „Lieber Kapellmeister von Haydn".

Haydn's körperliche Erscheinung können wir uns schon jetzt gegenwärtig halten. Wir haben ihn uns in Uniform zu denken, im lichtblauem Frack mit silbernen Schnüren und Knöpfen, Weste ebenfalls hellblau und mit Silberborden besetzt, nebst gestickter Halskrause und weißer Halsbinde. So stellt ihn ein, etwa gegen Ende der 60er Jahre verfertigtes Oelgemälde (wahrscheinlich von Grundmann) in Esterház dar, in dem ihm jedoch stark geschmeichelt ist. Der überlieferten Beschreibung entspricht zunächst weit eher ein ums Jahr 1770 auf Holz gemaltes Bild von J. A. Gutenbrunn, das in einem vorzüglichen Kupferstiche (in Punktirmanier) von Luigi Schiavonetti in London, und einer lithographirten Nachbildung bei Paterno in Wien erschien. (Ein Nachstich von J. Jenkins, bei Thomas Kelly in London, hat keinen künstlerischen Werth.) Haydn erscheint hier im Civilanzuge etwas vorwärts gebengt vor einem Clavier sitzend; seine Linke ruht auf den Tasten des Instrumentes, während die leicht erhobene Rechte eine Feder hält und er träumerisch ernst seinen Ideen nachzusinnen scheint. Wie immer, auch außer Dienst, trägt sich Haydn hier einfach und reinlich; also gekleidet, war er zu jeder Minute vorbereitet, Gäste zu empfangen oder vor seinem Fürsten erscheinen zu können.

Die besten Porträts von Haydn bestätigen, was Dies und Griesinger und Andere über Haydn's Erscheinung berichten. Seine Statur war etwas unter mittelmäßiger Größe, stämmig und von derbem Knochenbau; auch schien die untere Hälfte der Figur

19 „J. Fr. Reichardt" von H. M. Schletterer, 1865, S. 261 u. 269.

zu kurz gegen die obere, wozu seine Art sich zu kleiden beitragen mochte. Seine Gesichtszüge waren ziemlich regelmäßig, voll und stark gezeichnet und hatten etwas Energisches, fast Herbes, konnten aber im Gespräch durch den Blick und ein anmuthiges Lächeln einen überaus milden und lieblichen Ausdruck gewinnen. Im gewöhnlichen Umgang sprach aus der ganzen Physiognomie und Haltung Bedächtlichkeit und ein sanfter Ernst, der eher zur Würde hinneigte. Laut lachen hörte man ihn nie. Der Blick war beredt, lebhaft, doch mäßig, gütig und einladend; aus diesen dunkelgrauen Augen sprach die reinste Herzensgüte, die nur Wohlwollen kannte. „Man mag mir's ansehen, daß ich's mit Jedermann gut meine", sagte Haydn von sich selber. Die Stirne war breit und schön gewölbt, erhielt aber ein sehr kurzes Verhältniß durch die Art, wie Haydn seine Perücke trug, welche, nur zwei Finger breit über den Augenbraunen entfernt, den obern Theil der Stirne verdeckte. Dieser Perücke mit Zopf und einigen Seitenbuckeln bediente sich Haydn Zeitlebens; die Mode hatte keinen Einfluß auf die Form, Haydn blieb ihr treu bis in den Tod. Da der Meister an einem Polypen litt (wie wir gesehen haben, ein Erbtheil seiner Mutter), so war der untere Theil der Nase unförmlich aufgetrieben und obendrein, wie alle übrigen stark gebräunten Gesichtstheile, mit Pockennarben bedeckt. Dazu trat noch eine derbsinnliche, vorragende Unterlippe und ein massiv breiter Unterkiefer. Haydn's Kopf bot somit ein wunderliches Gemisch von Anziehendem und Abstoßendem, Genialem und Trivialem, welches Lavater, der in seiner Porträtsammlung auch Haydn's Schattenriß besaß, zu der Charakteristik veranlaßte:

„Etwas mehr als Gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase
Auch die Stirne ist gut; im Munde 'was vom Philister."

Haydn hielt sich selbst für häßlich und begriff es daher um so weniger, daß er in seinem Leben von so manchem schönen Weibe geliebt worden sei. „Meine Schönheit konnte sie doch nicht verleiten?!" So äußerte er schalkhaft, er, der gleichzeitig freimüthig eingestand, daß er hübsche Frauen immer gern gesehen habe und der ihnen auch immer etwas Artiges zu sagen wußte.

Haydn sprach im breiten österreichischen Dialekt; die Stimme

klang mehr hoch als tief und näselte etwas in Folge des erwähnten Uebels. In der französischen Sprache hatte er wenig Fertigkeit, dafür aber sprach er italienisch geläufig und gerne. Bereits ein Sechziger, veranlaßte ihn der Aufenthalt in London, sich auch mit der englischen Sprache vertraut zu machen. Latein hatte er soweit inne, um seinen Fux'schen Gradus ad Parnassum im Original studiren und die Meßtexte seiner Kirche musikalisch bearbeiten zu können. Der ungarischen Sprache war Haydn trotz seines langjährigen Aufenthalts im Lande der Magyaren nicht mächtig, da in jenen Orten, wo er lebte, vorwiegend deutsch gesprochen wurde; im fürstlichen Hause war ebenfalls deutsch die Hofsprache und nur die Dienerschaft sprach unter sich in der Landessprache.

Obwohl mehr ernster, ruhiger Gemüthsart, liebte es Haydn, dem Gespräch eine launige Wendung zu geben und gelegentlich auch eine heitere Anekdote einzuflechten. Seine natürliche Bescheidenheit ließ es nicht zu, daß die mächtigsten Triebfedern, die ihn beseelten, Ehre und Ruhm, bei ihm in Ehrsucht ausarteten. Er betrachtete sein Talent nicht als sein eigenes Werk, sondern als ein Geschenk des Himmels, dem er sich dankbar bezeigen zu müssen glaubte, womit auch seine Religiosität im Einklange stand. Den Kindern war Haydn von Herzen zugethan und diese wieder hingen an ihrem „Haydn-Papa" (wie sie ihn nannten) mit ganzer Seele. Haydn hatte auch immer in seinen Taschen Süßigkeiten in Bereitschaft und jeder Gang ins Freie bot ihm Gelegenheit zu neuen Eroberungen unter der dankbaren Kinderschaar. Von Haydn's glücklicher Gabe, seine Schalksnatur, seine humoristische Laune auf seine Compositionen zu übertragen, werden wir zahlreiche Beispiele kennen lernen. Seines eigenen Werthes war er sich wohl bewußt und freute ihn ein aufrichtiges Lob, doch vertrug er keine Schmeichelei und zeigte sich in solchen Fällen selbst schroff. Wohlwollend gegen Jedermann, war er wohl auch empfindlich, wenn er merkte, daß man seine Güte mißbrauchen wollte; er wurde dann selbst reizbar und ließ seiner Ironie freien Lauf.

Soviel einstweilen im Allgemeinen über Haydn's Persönlichkeit, wie sie uns in den mittlern Jahren seines Lebens entgegentritt.

Am 18. März 1762 starb Paul Anton. In Ermangelung

stützung stets bereiten Herrn. Während der ganzen Dauer seiner Regierung bilden die Protokolle, meistens mit dem Wahlspruch beginnend: „Gott mit Uns!" eine fortgesetzte Kette von Erledigungen, auf Geld- und Naturalien-Anweisungen Bezug nehmend; nur selten findet sich ein abschlägiger Bescheid. Doch wußte der Fürst nöthigenfalls auch Strenge zu üben und einzelne Mitglieder wegen Dienstvergehungen oder respectwidrigen Betragens halber selbst mit Arrest zu bestrafen. Seine Güte jedoch kannte keinen andauernden Groll; der Bestrafte war bald wieder der Beschenkte. Sein persönliches Interesse an den Musikproductionen war von wesentlichem Einfluß auf deren Vorzüglichkeit. Die schon von seinem Vorgänger angestrebten erhöhten Ansprüche auf die Leistungen seiner Kapelle fanden in regelmäßigen Gesammtproben, in Kammermusik-Uebungen und bald auch in der Lösung dramatischer Aufgaben ihren Ausdruck. Der Fürst selber spielte mit Vorliebe das Baryton, ein nun längst verschollenes, durch das praktischere Violoncell verdrängtes Saiteninstrument, für das bekanntlich Haydn eine Reihe Compositionen schrieb und das wir eingehender noch werden kennen lernen.

Das Verhältniß Haydn's zu diesem Fürsten, der, kaum zur Regierung gelangt, seinen Gehalt um die Hälfte erhöhte und den Meister noch im Tode großmüthig mit einer Pension bedachte, war ein ungetrübt herzliches. Der Fürst gab seinem Kapellmeister wiederholte Beweise seiner Werthschätzung und Zufriedenheit und seine Theilnahme ermunterte ihn zu immer größeren Schöpfungen. Wohl entschlüpften dem Meister hin und wieder Klagen über seine Abgeschiedenheit und sehnsüchtig waren seine Blicke immer wieder auf Italien gerichtet, doch ein Wort, ein gelegentliches in zarter Weise ertheiltes Geschenk beschwichtigte ihn rasch und fester wie zuvor hielt er fest zu seinem Herrn, bei dem er, wie er ja selbst sagte, „zu leben und zu sterben" wünschte. Und diese Worte des Mannes hallten noch in der Brust des Greises wieder, der in den letzten Lebenstagen mit dankbarem Herzen des „gütigen und großmüthigen" Fürsten Nicolaus gedachte.

Wie sehr wurde Haydn von seinem Bruder Michael um diese fürstliche Huld und anregende Theilnahme beneidet. „Gebt mir Texte (sagte er oft) und verschafft mir die er-

munternde Hand, wie sie über meinem Bruder waltet, und ich will nicht hinter ihm zurück bleiben." — Man hat es versucht, das Verdienst des fürstlichen Hauses um das geistige und leibliche Wohl Haydn's abzuschwächen: Haydn sei ausgenutzt worden, er habe seine Kraft bei Ueberbürdung von Aufgaben, die weit öfter den Stempel von Gelegenheits- als von Compositionen tieferen Gehaltes annehmen mußten, nutzlos verschwendet; er habe durch seine Abgeschiedenheit jeden Maßstab verloren, sein Talent zu messen und sei seine Anstellung überhaupt ihm eher hinderlich als fördernd gewesen. Manches trifft allerdings zu und ist zu beklagen. Dennoch aber muß man es dem fürstlichen Hause Dank wissen, daß es dem Meister einen entsprechenden Wirkungskreis bot, obendrein zu einer Zeit, da sein Name noch keineswegs bekannt war. Die angeführten Schattenseiten boten auch ihre Vortheile. Eben diese Abgeschlossenheit trug zur Originalität des Meisters bei. Neue Erscheinungen in seiner Kunst blieben ihm trotzdem nicht fremd; sie fanden ihren Weg nach Ungarn oder der Meister lernte sie bei seinen Besuchen in Wien kennen. Keinem andern Kapellmeister stand so unumschränkt zu jeder Stunde sein Orchester zu Gebote, um eben fertig gewordene Compositionen zu probiren und sich ihrer Wirkung zu versichern. Haydn selber war weit davon entfernt, jeder Arbeit eine Bedeutung beimessen zu wollen; was er für werth hielt, das fand seinen Weg auch ins ferne Ausland. Es ist eine grundfalsche, noch in neuester Zeit immer wieder ausgesprochene Ansicht, als habe erst die Reise nach London die Welt auf ihn aufmerksam gemacht. Haydn's Name war im Gegentheil schon im 70. und 80. Jahrzehnt allüberall bekannt und geschätzt. Von allen Seiten kamen ihm Aufträge von Verlegern zu und war er es, der ihnen Bedingungen vorschrieb. Allerdings konnte er nicht von Ueberfluß reden, aber an der Seite einer weniger verschwenderischen Frau wäre seine pekuniäre Lage noch immer eine mehr zufriedenstellende gewesen. Wo war der Fürst, der, gleich Nicolaus, dem von Haydn so hoch verehrten Mozart ein Haus aufgebaut, der ihn der jammervollen Nothwendigkeit des Lectionengebens enthoben hätte? Haydn selber war mit seiner äußern Lage zufrieden und obwohl sein eigener Ausspruch über dieselbe mehr der Zeit angehört, die er erst später vorzugsweise in Esterház verlebte, dürfen wir denselben

doch auch auf die erst verlebten Jahre in Eisenstadt und auf seine Stellung überhaupt beziehen, über die er sich zu Griesinger (S. 24) äußert: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden."

Längst schon, nachdem Haydn's Name weltberühmt war, blendeten ihn die genossenen Ehren so wenig, daß er nach wie vor im persönlichen Verkehr mit Fürsten und mit dem höchsten Adel stets eine gewisse Grenze inne zu halten wußte. Auch hierüber äußerte er sich zu Griesinger (S. 103): „Ich bin mit Kaisern, Königen und vielen großen Herren umgegangen und habe manches Schmeichelhafte von ihnen gehört: aber auf einem vertraulichen Fuße will ich mit solchen Personen nicht leben und ich halte mich lieber zu Leuten von meinem Stande." Man hat noch in jüngster Zeit Haydn einen „fürstlichen Bedienten" genannt. Diese Bezeichnung ist ungerecht; soll man darunter eine Creatur verstehen, die sich vor ihrem Vorgesetzten nur zu krümmen weiß, so war Haydn das grade Gegentheil. Er war sich seines Werthes sehr wohl bewußt und hatte nicht nöthig, im Umgang mit Hochgestellten sich etwas zu vergeben. Von zahlreichen Beispielen, die das Gehässige des angeführten Ausdrucks widerlegen können, diene hier zum Beleg eine Anekdote aus dem spätern Leben Haydn's, die mehrere, seither verstorbene Mitglieder der Kapelle miterlebten und übereinstimmend erzählten. Bei einer Generalprobe, der Fürst Nicolaus (d. h. der im Jahre 1794 zur Regierung gelangte) beiwohnte, machte derselbe einige tadelnde Bemerkungen. Gereizt erwiderte Haydn: „Fürstliche Durchlaucht! dies zu verstehen, ist meine Sache." Da erhob sich der Fürst und, seinem Kapellmeister einen ungnädigen Blick zuwerfend, verließ er den Saal zum Schrecken der Musiker, die alle mit begeisterter Liebe an Haydn hingen. [21]

21 Dr. Franz Lorenz: Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik. Breslau 1866, S. 29. — Eine ähnliche Anekdote erzählt Picquot: Der Com-

Der Stand der fürſtl. Muſikkapelle war zur Zeit, als ſie Haydn übernahm, nichts weniger als bedeutend. Wenn Carpani von einem „großen“ oder „auserleſenen und zahlreichen Orcheſter“ ſpricht[22], ſo hat er dabei die ſpäter ſelbſt erlebte glänzendſte Periode der Kapelle vor Augen. Sie zählte beim Eintritte Haydn's 3 Violiniſten und je 1 Celliſten und Contrabaſſiſten; die Bläſer wurden von der Feldmuſik herübergeholt. Der Chor (wenn man ihn bei dieſem ſo geringen Zahlenſtand überhaupt ſo nennen darf) war aus 2 Sopran, 1 Alt, 2 Tenor und 1 Baß zuſammengeſtellt. Dieſes Geſangsperſonal bildete zugleich (mit Ausnahme des Tenoriſten Friberth) den Kirchenchor, der zur Begleitung außer dem Organiſten nur 2 Violinen, 1 Violoncell und 1 Violon hatte. In demſelben Monat, in dem Haydn eintrat, wurden als „neue Muſici“ 2 Oboiſten und 2 Fagottiſten und bald darauf auch 1 Flötiſt und 2 Waldhorniſten neu aufgenommen; außerdem noch ein Violiniſt[23] und der einzige Celliſt Sig. Gſtettner durch neue Mitglieder erſetzt und die Kapelle mit zwei weiteren Violinſpielern vermehrt.

Bei Uebernahme der Kapelle durch Fürſt Nicolaus wurde dieſelbe am 1. Juli 1762 regulirt und zugleich die von Paul Anton hinausgegebene Vorſchrift und Verhaltungs-Norma (wie ſie auch Haydn's Decret umfaßt) beſtätigt und auf ſie hingewieſen. Es begann nun für die Kapelle gleichſam eine neue Epoche; bisher faſt nur auf den Kirchendienſt und auf die Tafelmuſik beſchränkt, traten, wie oben erwähnt, größere Orcheſter-, Kammer- und Theatermuſik in den Vordergrund. Die Kapelle zählte nun folgende Mitglieder:

---

poniſt Luigi Boccherini ſagte einſt zum Könige Charles IV. von Spanien, der deſſen Muſik mit dem Ausrufe „C'est pitoyable, misérable!“ wegſchleuderte: „Sire, avant de porter un tel jugement, il faudrait s'y connaitre“, worauf ihn der König, ein robuſter Mann, am Kragen packte und zum Fenſter hinab zu werfen drohte. Nur dem Zuruf der Prinzeſſin hatte Boccherini ſein Leben zu danken. Picquot, Notice sur la vie et les ouvrages de L. Boccherini. Paris 1851, p. 14.

22 Carpani, Le Haydine „una scelta e numerosa orchestra“ p. 87. — „Alla testa di una grande orchestra“, p. 94.

23 Der 78jährige Karl Lindt, der letzte der in den 20er Jahren genannten Brüder; er ſtarb am 27. Nov. 1761.

Violiniſten:	Luigi (Aloyſius) Tomaſini. Franz Guarnier. Joh. Georg Heger. Franz Nigſt (zugleich Kaſtner, d. i. Rentmeiſter). Joh. Adam Sturm.
Violoncelliſt:	Joſeph Weigl.
Contrabaſſiſt:	Anton Kühnel.
Flötiſt:	Franz Sigl.
Oboiſten:	Joh. Michael Kapfer. Joh. Georg Kapfer.
Fagottiſten:	Joh. Hinterberger. Joh. Georg Schwenda (zugleich Violoniſt).
Waldhorniſten:	Joh. Knoblauch. Thadäus Steinmüller.

(Die 6 Letztgenannten bildeten zugleich die Feldmuſik.)

Discantiſtinnen:	Anna Maria Scheffſtos (nachmals verehelichte Weigl). Barbara Fux (nachmals verehelichte Dichtler).
Altiſtin:	Eleonore Jäger.
Tenoriſten:	Karl Friberth. Joſ. Diezl.
Baſſiſt:	Melchior Grießler (zugleich Violiniſt).
Organiſt:	Johann Novotny.

Tomaſini und Heger ausgenommen, die anfangs nur 200 und 150 Fl. bezogen, hatte jedes Orcheſtermitglied 240 Fl. Jahresgehalt und alle Jahre eine Uniform nach Vorſchrift oder 60 Fl., nebſt Naturalien, jedoch mit dem ausdrücklichen Zuſatz: „daß dieſelben ſich mit ſolchem Gehalt begnügen und Uns nicht mehr beunruhigen ſollen". Jedes der Feldmuſik zugetheilte Mitglied hatte endlich noch zur Zeit der Anweſenheit zu Eiſenſtädt, Kitſee oder auf andern fürſtlichen Herrſchaften täglich 17 Kr. Koſtgeld.

Haydn hatte nun alle Hände voll zu thun; Inſtrumente wurden nachgeſchafft und ausgebeſſert, Muſikalien und Käſten zu deren Aufbewahrung angeſchafft, eine proviſoriſche Bühne errichtet, Compoſitionen geliefert, Proben abgehalten, Streitigkeiten geſchlichtet und Bittgeſuche an den Fürſten begutachtet und befürwortet. Und wie beſcheiden und zaghaft wagt der junge Kapellmeiſter die fürſtliche Kaſſe in Anſpruch zu nehmen, wie winzig nimmt ſich, im Vergleich zu den horrenden Rechnungen, die ſpäter der Concertmeiſter Hummel zu ſtellen wußte,

solch' eine Specification über gemachte Auslagen aus.[24] Ja noch mehr: allem Anschein nach hatte es Haydn bei seiner umfangreichen und wie zu vermuthen ersten für das fürstl. Haus componirten Symphonie nicht gewagt, deren vollständige Copiatur-Unkosten auf Rechnung des Fürsten zu setzen, denn er half selbst mit, wie er überhaupt auch später es nicht unter seiner Würde hielt, Stimmen zu ergänzen und zu revidiren. — Am meisten machten dem Meister die Dienstvergehungen seiner lebenslustigen Untergebenen zu schaffen; Manche wurden abgesetzt, auf Bitten Haydn's wieder angenommen, abermals entlassen und endlich doch wieder und häufig selbst mit erhöhtem Gehalt angestellt. Die Nachsicht und Milde des Fürsten machte die Mitglieder leichtsinnig; sie blieben über die Urlaubszeit aus oder entfernten sich überhaupt ohne Erlaubniß und ließen sich selbst in ihrem Betragen Verstöße zu Schulden kommen. Da gab es denn Strafen, Abzüge am Monatsgehalt, Einsperrungen und augenblickliches Ausstoßen aus der Kapelle. Wahrhaft rührend und herzgewinnend sind dann die Gesuche Haydn's, wenn er um Nachlaß der Strafe für solche bittet, die eben nur der Leichtsinn zum Ungehorsam verleitete. In langer Bittschrift wendet sich der Meister hier an das Herz des Fürsten, weiß alle möglichen Entschuldigungen zu Gunsten seines Clienten vorzubringen und sucht, wenn er schon alle Gegengründe erschöpft hat, dem Fürsten selbst von der schwächsten Seite beizukommen. So baut er einmal, um recht sicher zu gehen, geradezu auf dessen unersättliche Liebe zu immer neuen Musikstücken für das Baryton, des Fürsten Lieblingsinstrument; schickt ein mit Wärme geführtes Wort für drei mit empfindlichen Strafen bedrohte Musiker voraus und, indem er sich des Fürsten „unterthänigst gehorsamster Haydn" unterzeichnet, fügt er, dem Fürsten gar nicht Zeit zur Ueberlegung lassend, unmittelbar die Schmeichelworte bei: „so nach denen Feyertägen sich unterfangen wird,

---

24 Hier z. B. eine der frühesten: Specification was ich Endes-Unterzeichneter an verschiedenen Music-Requisiten beygeschafft habe. Instrumenten-Ausbesserung: Oboe, Engl. Horn, Fagott, Violinen und Violin-Bögen und Saiten, Notenpapier 4 Buch (3 Fl. 12 Kr.), Passetl (Violoncell), Musicalien-Kästen, dem Schlosser dabei ꝛc. Summa 28 Fl. 26 Kr.

25. Juny 1762. Jos. Haydn.

Euer hochfürstlichen Durchlaucht neue Trio auf den Baridon einzuhändigen".

Oben erwähnte fünfsätzige Symphonie C-dur, von der nebst den Orchesterstimmen auch die autographe Partitur vorhanden ist, zeigt augenfällig, wie Haydn damit gleich etwas Rechtes und Ungewöhnliches bieten wollte, denn der Fall, ein selbstständiges dramatisch gehaltenes Recitativ für zwei Principal-Violinen einzuschalten, steht ganz vereinzelt da. Unzweifelhaft hat dazu das Engagement Tomasini's Veranlassung gegeben und wir sehen zugleich, was er diesem kaum 20jährigen Künstler bieten durfte. Diese Symphonie ist sonderbarerweise in Breitkopf's Katalog nie angezeigt, wohl aber bei Westphal in Hamburg (1782) und Joh. Traeg in Wien (1799), bei beiden in Abschrift zu haben. Haydn gab derselben die Benennung „Le Midi" und schrieb dann auch eine Symphonie „Le Matin" betitelt und ein Concertino „Le Soir". Erstere, Le Matin, D-dur, für 12 concertirende Stimmen, erschien ebenfalls bei den Genannten; Letzteres, G-dur $^3/_8$, gleichfalls für zwei obligate Violinstimmen, ist im Jahre 1767 bei Breitkopf in Abschrift erschienen und trägt der letzte Satz die Aufschrift „la tempesta". Dies sagt (S. 44), Haydn sei vom Fürsten beauftragt worden, „die vier Tageszeiten" zum Vorwurf einer Composition zu wählen und er habe sie in Form von Quartetten gesetzt, die sehr wenig bekannt seien. Vielleicht sind damit die erwähnten drei Orchesterstücke gemeint.

Le Midi, das wahrscheinlich älteste noch erhaltene Autograph einer Haydn'schen Symphonie, trägt bereits, wie auch einige aus dem Jahre 1760 noch vorhandene autographe Musikstücke die Ueberschrift „In Nomine Domini" und schließt mit „Laus Deo". Auch hier offenbart sich Haydn's frommer Sinn, der, gleich Sebastian Bach's J. J. (Jesu juva), jedes Werk unter dem Schutze seines Schöpfers unternahm. Er behielt diese Bezeichnung für immer bei, selbst bei weltlichen Arien und Opernpartituren. Manchmal bedient er sich nur der Initialen L. D. oder auch S. D. G. (Soli Deo Gloria), auch Laus Deo et B. V. M. (Beatae Virgini Mariae), dem einigemal noch „et om^{s} s^{is} (et omnibus sanctis)" beigefügt ist. Den bekräftigtsten Schluß führt u. a. seine Oper „L'infedelta delusa": Laus omnipotenti Deo et Beatissimae Virgini Maria.

Es sind ferner noch einige Symphonien (oder richtiger Cassationen) nachweisbar aus den Jahren 1761—62, die in Paris unter den Opuszahlen VI und VII, jedes zu 6 Nummern, erschienen und noch in den 60er Jahren von Breitkopf angezeigt sind; eine, C-dur $^2/_4$, war früher in Autograph bei Artaria; zwei andere, G-dur $^3/_4$ und A-dur $^3/_4$, wurden im Jahre 1762 im Stifte Göttweig aufgeführt und erschien letztere mit umstelltem 1. und 2. Satz zweimal, wie dies in Haydn's Symphonien öfters geschieht und ihre Zahl glücklicherweise in etwas vermindert. Auch fallen in diese Jahre 6 Streich-Trios oder Divertimenti, von denen sich eines (A-dur $^2/_4$, Violine, Viola, Baß) in Autograph bei Artaria erhalten hat; dieselben erschienen in Amsterdam als opus XI für 2 Flöten und Baß, sind aber auch, zum Theil in andere Tonarten übersetzt, für Flöte, Violine und Baß, oder Violoncell, Viola und Baß mit andern Trios untermischt in den 60er und 70er Jahren bei Breitkopf erschienen. Ein Waldhornconcert (Concerto per il corno di caccia), D-dur, aus dem Jahre 1762, verdankt sein Entstehen wahrscheinlich dem Eintritt der genannten Waldhornisten. Diese Composition gehört wohl unter die frühesten Concerte für dieses Instrument. Später ließ Haydn noch einige folgen, da dies Instrument in der Kapelle stets ausgezeichnet vertreten war. Zwei Concerte hat Haydn in seinem Katalog angeführt (eines für 2 Hörner), dagegen fehlt das eben genannte. Ein anderes kündigte Breitkopf im Jahre 1781 an. Das aus drei knapp gehaltenen Sätzen bestehende Concert (erster und letzter Satz Allegro, Mittelsatz Adagio) ist in Sonatenform gehalten und bürdet dem Soloinstrument nichts wesentlich Schweres auf, doch tritt es immer deutlich hervor; zur Begleitung dienen Streichinstrumente und 2 Oboen. Die Handschrift Haydn's ist reinlich, doch ziemlich flüchtig; auf den zwei letzten Seiten verwechselt Haydn aus Versehen das für Oboe und für Violinen bestimmte System und tummelt sich, zu Ende zu kommen. „Im Schlaff geschrieben" notirt er, wie zu seiner eigenen Entschuldigung, am Kopf der letzten Seite.

Haydn sollte nun zum zweitenmal in seinem Leben Gelegenheit finden, für die Bühne zu schreiben. Diesmal hatte er

es mit italieniſchen Sängern zu thun, die nach Eiſenſtadt berufen wurden. Nach den Trauerfeierlichkeiten für den verſtorbenen Fürſten Paul Anton und für deſſen Mutter Maria Octavia, die am 24. April 1762 im 76. Lebensjahre geſtorben war, folgten Tage der Freude. Fürſt Nicolaus hielt am 17. Mai ſeinen feierlichen Einzug in Eiſenſtadt; im Schloſſe ſaßen zahlreiche Gäſte bei der Feſttafel und bei der Parismühle wurde ein Feuerwerk abgebrannt; hier wie dort mußte auch die Kapelle den Tag mit verherrlichen helfen und waren für Trompeten und Pauken der ſtädtiſche Thurnermeiſter und ſeine Geſellen beigeſtellt. „Welſche Komödianten" waren ſchon ſeit 12. Mai beim Greifenwirth in Wohnung und Verpflegung, wo ſie bis Ende Juni verblieben; im Glashauſe des Schloßhofgartens wurde ein Theater hergerichtet und ein Maler, Le Bon [25] „beſonders für das Theater zu malen" aufgenommen, der dann vom 1. Juli an fix angeſtellt wurde, d. h. mit der Clauſel, daß ſeine Frau und Tochter ſich verpflichteten, den Chor- und Kammergeſang zu frequentiren. In die Monate Mai und Juni fallen nun die Aufführungen von italieniſchen Singſpielen, von denen Haydn in ſeinem erſten Entwurfs-Katalog wenigſtens den Anfang thematiſch angegeben hat. Eines: La Marchesa Nopola, iſt noch in autographer Partitur, wenn auch unvollſtändig, erhalten; die andern drei ſind betitelt: La Vèdova, Il Dottòre, Il Sganarello. In ſeinen großen Katalog hat ſie Haydn nicht aufgenommen; „5 kleine Operetta von Herrn Hayden", die der

---

25 Am 1. Oct. 1762 wurde auch Johannes Baſilius Grundmann als Cabinetsmaler lebenslänglich angeſtellt. Er bezog jährl. 100 Kremnitzer Ducaten (= 420 Fl. rhn.), hatte freies Quartier und die üblichen Naturalien (Holz, Kerzen, Officierstafel ꝛc.), die ſpäter in Geldeswerth berechnet wurden. Seit 1778 genoß er noch jährl. 200 Fl. Extra-Zulage, ſo daß ſein Gehalt zuletzt nahezu gegen 1000 Fl. betrug. Grundmann war aus Sachſen gebürtig, ein Schüler von C. W. E. Dietrich; er war namentlich bei der Ausſchmückung des Schloſſes Eſterház ſehr thätig. Die Angabe in Nagler's Künſtler-Lexicon, daß G. in Dienſten des Fürſten Liechtenſtein ſtand und um's Jahr 1765 in deſſen Palais verſchiedene Bambocciaden malte, iſt zu berichtigen. Er ſtarb in Eiſenſtadt am 18. Dec. 1798, 72 Jahre alt. Anna, ſeine Witwe, erhielt vom Fürſten eine Penſion von 200 Fl. Haydn's Porträt, in der Uniform der fürſtl. Kapelle, im Schloſſe Eſterház aufbewahrt, ſoll von Grundmann gemalt ſein.

Copist Simon Haschka im Jahre 1774 im Wien. Diarium ankündigte, dürften etwa hierher gehören. Von den in Haydn's Handschrift noch vorhandenen Nummern, 4 Arien und 1 Recitativ zur erstgenannten „Comedia" ist wenig zu sagen. Der Text bietet so wenig Halt, daß sich unmöglich ein Ganzes damit combiniren läßt; die Composition bewegt sich (zumal die mit Läufen überladene Singstimme) im damaligen Geschmack der Zeit und Haydn scheint auch nicht mit besonderer Lust an die Arbeit gegangen zu sein, denn die Schrift ist so flüchtig, wie dies kaum bei irgend einer Symphonie, geschweige denn bei einem Quartett Haydn's je vorkommt.

Das erste größere dramatische Werk schrieb Haydn zu Ende des Jahres 1762; es war ein Pastorale zur Vermählungsfeierlichkeit Anton's, des ältesten Sohnes des Fürsten Nicolaus, mit der Comtesse Marie Therese, Tochter des Grafen Nicolaus Erdödy. Den Vermählungsact vollzog der Erzbischof von Colossa, Graf Bathiany, am 10. Jan. 1763 zu Wien in der kais. Burg im großen Spiegelsaale. Das Brautpaar und deren Eltern wurden sodann zur kais. Tafel geladen und fuhren noch denselben Tag nach Eisenstadt, wo ihrer große Feste warteten, deren ausführliche Beschreibung das Wien. Diarium (Nr. 9, dat. 20. Jan. aus Eisenstadt) mit den Worten einkleidet: „Wir haben noch niemals so viele vornehme Gäste und so herrliche Freuden-Feste bey uns gesehen, als die vorige Woche." Bei der Ankunft des Hochzeitszuges war die Straße von Wimpassing bis Eisenstadt, eine Strecke von 3 Stunden Weges, beleuchtet, desgleichen die Hauptstraße der Bergstadt, welche die Wägen passirten. Das fürstl. Schloß prankte im Festschmuck und vor demselben paradirte eine Compagnie fürstl. Grenadiere und mitten auf dem Platz war eine Ehrenpforte errichtet, auf der ein Chor Trompeter und Pauker die Gäste empfing. Nach Ankunft der Gesellschaft wurde in der Schloßkapelle ein Te Deum gehalten und sodann die Hochzeitstafel servirt, an der über 120 Personen Platz nahmen. Am folgenden Tage nach dem feierl. Gottesdienst wurden dem Volk im Freien allerlei Belustigungen geboten und nach der Mittagstafel eine italienische Oper „Acide" von den fürstl. Virtuosen aufgeführt, wobei das Orchester in dunkelrother mit Gold verbrämter Gala-Uniform erschien. Ein glänzender Festball in dem reizenden und prachtvoll decorirten

großen Saale beschloß diesen Tag. Tafel, Belustigungen und Maskenball füllten auch den zweiten Festtag aus. Am dritten Tage wurde eine Opera buffa aufgeführt, der ganze Schloßgarten glänzend beleuchtet und abermals ein Maskenball abgehalten, dem über 600 Personen beiwohnten, von denen viele im Laufe des Abends die Maske wechselten. Allgemein wurde der auserlesene Geschmack, die Pracht und die freigebige Bewirthung, sowie die ungemein leutselige und verbindliche Art, mit welcher der Festgeber seinen Gästen begegnete, gerühmt.

Das Schäferspiel „Acis und Galatea" wurde diesmal von dem Mailänder Dichter Giovanni Battista Migliavacca in italienische Verse gebracht. Das bei Ghelen in Wien gedruckte Textbuch zu „Acide" (Festa teatrale) eröffnet eine Huldigungs-Ansprache an das Brautpaar, von den unterthänigsten Dienern „Hayden con la musica" und „Friberth e gli altri Attori" unterzeichnet und besteht aus dreizehn Scenen, zu denen Haydn außer der Ouverture und einem Quartett-Finale 4 Sopran- und 2 Tenor-Arien und je eine Alt- und Baß-Arie componirte.

Die schöne Fabel ist bekannt: Wir befinden uns in einem lieblichen Thale Siciliens am Fuße des Aetna, nahe dem Meere. Frieden spricht aus Blumen und Blüthen, auf balsamischen Lüften wiegt er sich träumerisch und blicket sinnend in die Bläue des Himmels. Da theilt sich die Meereswoge und entsendet die schöne Nymphe Galatea, die aus Liebe zu dem Hirten Acis ihr Element verläßt. Der schöne Jüngling lebt nur in ihr. Doch Beider Glück wendet sich: Polyphemos, der Sohn des mächtigen Meergottes Poseidon und der Thoosa, entbrennt in ungestümer Liebe zu der reizenden Nereide; er verfolgt sie mit Anträgen, wird aber schnöde zurückgewiesen. Wuthentbrannt lauert er dem glücklicheren Nebenbuhler auf — ein Wurf, und Acis liegt zerschmettert unter gewaltigem Felsblock. Der verzweifelten Galatea deutet die Freundin auf den, im Augenblick dem Felsen entspringenden Quell; er gleitet als befruchtendes Bächlein dem Thal entlang und soll fortan den Namen Acis führen. Galatea lächelt durch Thränen; ihre Trauer wird zur sanften Schwermuth und sie kehrt wieder in ihr feuchtes Element zurück.

Händel hat die Sage wunderbar in Musik gekleidet.[26]

26 Die zweite Bearbeitung, ums Jahr 1720 in Cannons entstanden.

Die Personen sind bei Haydn dieselben bis auf Damon, der hier als die Freundin Glance erscheint. Aber bei Haydn fehlt ein Wesentliches: der bei Händel so mächtig eingreifende Chor. Als einziger schwacher Ersatz erscheint in letzter Stunde die Meergöttin Thetis, Galatea damit tröstend, daß ihr Geliebter nun in anderer Gestalt auf ewige Zeiten der Gegend ein Wohlthäter geworden. Um aber doch zum Schlusse ein Quartett zu ermöglichen, taucht Acis am benachbarten Ufer, in die Attribute seines nunmehrigen Elementes gehüllt, wieder auf und unter Gelöbnissen ewiger Treue schließt das Pastorale ab. Der Gang der Handlung in der ital. Version zeigt uns noch eine andere Abweichung: die Freundin Glance ist tollkühn genug, dem Kyklopen weis zu machen, sie selbst schwärme für ihn; schließlich kehrt auch sie ihm den Rücken. Ein kurzes Exposé der ital. Bearbeitung, wie sie Haydn vorgelegen, wird den Vergleich mit Händel's Serenata „Acis and Galatea" (vom engl. Dichter John Gay bearbeitet) erleichtern.

Scene I. Die Freundin Glance beschwört Acis, sich vor Polyphem, der ihm nach dem Leben trachtet, durch die Flucht zu retten. — Acis entgegnet, daß ihn die Liebe der schönen Galatea stähle, er kenne keine Furcht und werde sie nicht verlassen. (Arie.)

Scene II. Galatea tritt auf und verlangt den Rath der Freundin, auf welche Art sie ihren Geliebten vor dem Kyklopen schützen könne. — Glance räth ihr, die Gegend zu verlassen und Acis und ihrer Liebe zu vergessen. — Nimmermehr! Galatea betet ihren Acis an, wenn auch Gefahren ihrer Liebe drohen; zu glücklich wäre das Herz, wenn es keine Leiden kennen sollte. (Arie.)

Scene III. Polyphem sucht Glance nach Galatea auszuforschen; diese foppt ihn mit seiner Liebe; er solle sie sich aus dem Sinne schlagen, sie selbst sei in ihn verliebt. Sei doch sein Antlitz voll Zauber, dem kein Herz widerstehen könne. Sie werde weniger grausam sein und ihm Treue geloben. (Arie.)

Scene IV. Polyphem ist allein und weiß sich nicht zu rathen und zu helfen. Seiner Häßlichkeit ist er sich wohl bewußt, doch sei auch sein Antlitz weniger hold, habe er dafür ein männlich' Herz; er prunke mit Muth und nicht mit Schönheit. (Arie.)

Scene V. Acis und Galatea wandeln am Meeresufer in traulichem Gekoſe. Galatea fordert den Geliebten zur Flucht auf. Meine Muſchel iſt bereit, der Wind iſt günſtig; das ſalz'ge Naß wird unſrer brennenden Liebe eine ruhige Stätte bereiten. — Er iſt zu Allem bereit. Geleite mich, wohin du willſt, ſei es im Sturm oder in Mitten der Klippen, ich folge dir nach. — Glance kommt. Der Rieſe weile nicht fern in ſeiner Höhle; ſobald die Nacht hereingebrochen und er im Schlafe liege, dann — möge der Himmel euch geleiten. Doch jetzt müßt ihr euch auf kurze Zeit trennen; du, Acis, kehre zurück in dein Verſteck — du, Galatea, unter die Wellen. — Acis iſt untröſtlich, doch er will gehorchen, nur möge ihm Galatea die Treue bewahren. (Arie.)

Scene VI. Polyphem erſcheint unerwartet; Glance überredet Galatea, ſich zu verſtellen.

Scene VII. Polyphem erſchöpft ſich in Betheuerungen ſeiner Liebe. Reizende Galatea! weißer wie die Lilie, lebhafter als Purpur, leichter und flüchtiger als der Wind, erhöre mich. — Glance macht ihn aufmerkſam, daß Galatea ihren Sinn geändert, daß ihre Verachtung in Liebe ſich verwandelt habe. Sie allein habe Urſache, dabei betrübt zu ſein. — Polyphem glaubt ſich wirklich geliebt; Galatea ſolle ſich in ſeinen Schutz begeben, er werde ihren Schlaf mit Geſang ſchmeicheln. Er bietet ihr Früchte an — ſie zeigt ſich noch immer zurückhaltend. Er will Antwort haben, ob ſie ihn liebe. — Du biſt mein Haß! (ruft ſie aus), was ſoll ich an dir finden mit deinem ungeſchlachten Geſicht, deinem ſtruppigen Haar, mit deiner häßlichen Stimme. Du Schreckniß der Wälder, teufliſches Gemüth, das kein Recht kennt, das Menſchen und Götter, Himmel und Erde beleidigt. — Du weißt wohl (ruft Polyphem), daß ich den rauchenden Aetna umzuſtürzen vermag, daß ich in den tiefſten Gründen Tethis und Doris und ſo viele Gottheiten das Meer birgt, vernichten kann. Zittre, Undankbare, für dich und für deinen Acis, zittre vor meiner Wuth. — Ich lache deiner Wuth (antwortete unerſchrocken Galatea); an der Seite meines Liebſten bin ich unter den Wellen geſichert und ſpotte deiner vom Meere aus. (Arie.)

Scene VIII. Polyphem wendet ſich an Glance und bietet ihr die verſchmähten Früchte an; ſie ſolle zur Stunde ſeine Braut werden, den Hochmuth zu beſtrafen. — Glance aber

erklärt ihm rundweg, daß auch sie ihn hasse. Nie habe sie ein ärgeres Ungeheuer gesehen; er sei die Plage der Gegend, eine grausame Qual jedem Herzen. (Arie.)

Scene IX. Wie! ich, der Sohn Neptun's, der stärkere Bruder des Steropes und Brontes, bei deren Drohen selbst die Gestirne zittern, soll solche Verhöhnung erdulden?! Das Blut des Nebenbuhlers soll dafür büßen. (Er sieht Acis sich nahen und verbirgt sich zwischen Klippen.)

Scene X. Acis kommt und nach ihm Glance, die ihn ersucht, einen Moment zu verziehen, sie werde Galatea benachrichtigen und dann — eilet rasch von dannen. Ich warne dich aber, die Wuth des Barbaren nicht zu reizen. — Gehe! (ruft Acis) nicht fürchte ich den Grausamen ..... Es waren seine letzten Worte ..... Zittre und stirb! ruft Polyphem, indem er einen mächtigen Felsen auf Acis schleudert ..... (Die hier einfallende Trauer-Symphonie drückt den Schmerz der Nereiden aus.) Glance eilt herzu, ahnet Alles und bricht in Wehklagen aus.

Scene XI. Galatea stürzt athemlos herbei. Wo ist Acis? Du weinst? — Sie erfährt das Schreckliche ... Mit jenem Felsen, den er mit der Schnelligkeit des Blitzes vom Berge riß, tödtete er deinen Geliebten. — Ach Glance! ich sterbe! (Ohnmächtig sinkt Galatea nieder.) — Götter! helft! (ruft Glance). Thetis taucht aus den Wellen. (Die wieder beginnende Symphonie nimmt einen heitern Charakter an.)

Scene XII. Thetis ruft Galatea ins Leben zurück. Trockne die reizenden Augen; nach Tagen der Qual warten deiner fortan nur Freuden. (Arie.)

Aber mein Acis?! .... Ich gebe ihn dir zurück. Sieh' jenen Quell, der im Moment aus dem Felsen hervorquillt und der Wiese entlang als Bächlein dahineilt, er führt dir deinen Acis zu.

Schluß-Scene. Galatea erblickt ihren Abgott mit Meergras bedeckt, das wasserblaue Haar mit Schilf durchflochten. Gegenseitiges Entzücken und glühende Versicherung ewiger Liebe .... Eher soll der Bach zum Ursprung zurückkehren, eher sollen Tag uud Nacht ineinander aufgehen, als unsere Seelen treulos werden. — Und Thetis und Glance vereinen ihre Stimmen mit dem Liebespaar, indem sie die Handlung beschließen:

Möge das Schicksal uns (euch) so hold sein, als es bis jetzt grausam gewesen!

Die Besetzung dieses Festspiels war folgende:

Acide . . . Carlo Friberth (Tenore).
Galatea. . . Anna Scheffstos (Soprano).
Polisemo . . Melchiore Grießler (Basso).
Glance. . . Barbara Fux (Soprano).
Tetide . . . Eleonora Jäger (Alto).

Von Haydn's Musik, die Carpani (S. 133) für verloren hielt, haben sich noch folgende Nummern in Partitur und in Haydn's Handschrift erhalten: Die Ouverture (die ersten 32 Takte fehlen)[27], 4 Arien (von einer fünften fehlt der Anfang) und das Quartett-Finale. — Die Ouverture, D-dur, besteht aus drei Sätzen, jeder Satz geht ununterbrochen in einem Zuge fort, der erste und letzte, durch je 2 Oboen und Hörner gehoben, eilt lebhaft und frisch vorüber ohne Bemerkenswerthes zu bieten; der zweite Satz, zart und fein, mehr anmuthig als innig, ist nur für Streichinstrumente geschrieben. Es ist das echt Haydn'sche Element, das sich in jedem Satze ausspricht. In Breitkopf's themat. Katalog geschriebener Musikalien ist das Werk im Jahre 1766 unter 6 Haydn'schen Symphonien angezeigt. Es erschienen später wiederholt Ouverturen Haydn'scher Opern als Symphonien, zu jener Zeit nichts Ungewöhnliches, da der Zusammenhang mit der Oper ein sehr lockerer war. — Nebst dem Finale (Quartett) sind noch folgende Arien vorhanden:[28] Scene I, Arie des Acis; Scene II, Arie der Galatea (fehlt der Anfang); Scene III, Arie der Glance; Scene IV, Arie des Polyphem; Scene XII, Arie der Thetis. — Der Zuschnitt der Arien ist der gewöhnliche italienische: zwei in Tempo, Tact und Tonart verschiedene Sätze, von denen der erste wiederholt wird. Die Melodien sind einfach aber conventionell, weit entfernt von der Händel'schen, gerade in diesem Pastorale so wunderbar getroffe-

27 Das Autograph besitzt Herr Artaria in Wien; in einzelnen Stimmen war die Ouverture schon im Jahre 1769 im Stifte Göttweig vorhanden.

28 Sie gingen aus dem Nachlaß Haydn's an das fürstl. Musikarchiv in Eisenstadt über und ließen sich aus einem Conglomerat verschiedener Arien zusammenstellen.

nen Innigkeit; es fehlt nicht an Coloraturen und Paſſagen; wo ſie dem Sänger nicht genügen, bietet ihm die Cadenz Gelegenheit ſich auszubreiten. Die jeweilige Empfindung iſt wohl leicht, doch genügend angedeutet; Acis' erſte Arie ſpricht Entſchloſſenheit aus, Glance verſichert in neckiſchem Ausdruck Polyphem ihrer Liebe und dieſer (es iſt freilich kein Händel'ſcher Polyphem) verſteht es, in gefälliger Weiſe ſeine Vorzüge anzupreiſen; ſeine Arie (Allegro molto) hat zudem den rechten Baß-Charakter und drückt die gewünſchte Derbheit aus. Im Quartett ſucht man vergebens kunſtvolle Verſchlingungen der Stimmen; erſt ſingt der Sopran, dann wiederholt ihn der Tenor; dann gehen ſie zuſammen weiter, zum Theil imitirend; endlich treten die Mittelſtimmen hinzu und führen nun alle Vier das leicht gehaltene Tonſtück zu Ende. Zur Begleitung dienen außer den Saiteninſtrumenten je zwei Oboen und Waldhörner, nur bei der Arie der Glance ſind die Oboen durch Flöten erſetzt, die ſchon etwas reicher bedacht ſind, doch treten die Blasinſtrumente hier und überall meiſt nur bei den Tutti und Verbindungsſätzen hinzu. Als Haydn zum zweitenmale London beſuchte, hörte er (März 1795) im King's-Theater die Oper „Acis è Galatea" von Bianchi. „Die Muſik (ſchreibt er in ſein Tagebuch) iſt ſehr reich an Blasinſtrumenten; doch mich däucht, wenn es weniger wären, man die Hauptmelodien beſſer verſtehen würde."

Inmitten ſeiner Amtsthätigkeit wurde Haydn von zwei Familien-Ereigniſſen überraſcht. Das erſte und freudige Ereigniß betraf ſeinen Bruder Michael, der im Jahre 1762 als Concertmeiſter des Erzbiſchofs Sigismund (Schrattenbach) nach Salzburg berufen wurde; er bezog daſelbſt vorderhand 300 Fl. Jahresgehalt nebſt freiem Tiſch, eine allerdings beſcheidene Verbeſſerung ſeiner bisherigen Einnahme, die ſpäter mit der Dom-Organiſtenſtelle auf 400 Fl. und beim Regierungsantritt des Erzherzogs Ferdinand von Oeſterreich auf 600 Fl. erhöht wurde (1777 wurde er auch Organiſt in der h. Dreifaltigkeitskirche). Wir können hier gleich anfügen, daß Michael am 17. Aug. 1768 die erzbiſchöfliche Hofſängerin Maria Magdalena, Tochter des erzh. Kammerdieners und Hoforganiſten Franz Ignaz Lipp, heirathete, welcher Ehe ein einziges Kind, Aloyſia Joſepha, entſproß, geb. 31. Jan. 1770, das aber ſchon ein Jahr darauf, am 27. Jan. 1771, den Eltern durch den Tod entriſſen

wurde. M. Magdalena Lipp wurde vom Erzbischof nach Italien geschickt, um sich im Gesange auszubilden, nach ihrer Rückkehr im Jahre 1762 wurde sie als Hofsängerin angestellt. Obgleich der persönliche Verkehr beider Ehegatten mit dem Hause Mozart nicht lebhaft war, so kamen doch beide auf dem Lebenswege des jungen Wolfgang in eigenthümliche Berührung. Michael Haydn hatte im Auftrag des Fürst-Erzbischofs zu einem geistlichen Singspiel, „die Schuldigkeit des ersten Gebothes"[29], den zweiten Theil zu componiren, während dem hochfürstl. Kammercomponisten und Organisten Anton Cajetan Adlgasser der dritte, und „Herrn Wolfgang Motzard" der erste Theil zugewiesen wurde.[30] Michael hatte also mit dem damals (1766) 10jährigen Mozart einen Wettlauf zu bestehen. Auch des Liebesdienstes ist hier zu gedenken, den Mozart 17 Jahre später dem damals (1783) kranken Michael Haydn damit erwies, daß er für ihn zwei vom Erzbischof bestellte Duo für Violine und Viola[31] componirte und ihm damit aus arger Verlegenheit half. Michael's Frau wiederum sang in Salzburg im Jahre 1769 die Baronesse Rosina in Mozart's Oper „La finta semplice"[32], deren Aufführung in Wien trotz des Interesses, das selbst Kaiser Joseph für sie nahm, durch Intriguen hintertrieben worden war. Mozart war auf die Frau Haydn's schlecht zu sprechen. „Es ist wahr (schreibt er am 7. Aug. 1778 von Paris aus an den Hausfreund Bullinger), die Haydn ist kränklich; sie hat ihre strenge Lebensart gar zu sehr übertrieben. Es giebt aber wenige so! — Mich wundert, daß sie durch ihr beständiges Geißeln, Peitschen, Cilicia-Tragen, übernatürliches Fasten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht längst verloren hat."[33] M. Magdalena Haydn starb als pens. erzbischöfl. Hofsängerin und Concertmeisters-

---

29 v. Köchel, Mozart-Katalog Nr. 35.

30 In gleicher Weise schrieben Adlgasser, Michael Haydn und der Chor-Vicar R. D. David Westermayer im Jahre 1768 jeder einen Theil des geistl. Oratoriums: „Der Kampf der Buße und Bekehrung." Dieses Oratorium wurde „auf gnädigsten Befehl zur würdigen Begehung der heiligen Fastenzeit" aufgeführt.

31 v. Köchel, Mozart-Katalog Nr. 423 und 424.

32 O. Jahn, Mozart. 2. Aufl. I. S. 97.

33 L. Nohl, Mozart's Briefe. S. 193.

witwe am 10. Juni 1827 im 82. Lebensjahre. Michael Haydn's Verdienste als Kirchencomponist werden noch heutzutage ebenso oft gepriesen als angefeindet. Es wird sich seinerzeit Gelegenheit finden, darüber eingehender zu sprechen. Für jetzt müssen wir auf lange Zeit von ihm Abschied nehmen.

Das zweite Ereigniß, das Haydn anging, war ernst und kam unerwartet: Mathias Haydn, der Wagnermeister und Marktrichter in Rohrau, hatte seinen Sohn in Eisenstadt besucht und genoß noch die Freude, ihn in der schmucken fürstl. Hausuniform zu sehen und vom Fürsten viele Lobsprüche über das Talent des Sohnes zu hören. Kurze Zeit nach diesem Besuche, als er eben zu Hause sein Handwerk ausübte, stürzte ein Holzstoß neben ihm zusammen und zerbrach ihm mehrere Rippen. Mathias starb bald darauf am 12. Sept. 1763 (Beil. I, 14). Von seinen Kindern waren zu jener Zeit nur noch zwei aus erster Ehe im Elternhause: der jüngste Sohn Johann Evangelist und Anna Katharina, die zwei Monate später den herrschaftl. Büchsenmacher Christoph Näher heirathete. Außer ihnen lebte in Rohrau noch, wenige Häuser entfernt, die an den Schmiedemeister Philipp Fröhlich verheirathete Tochter Anna Maria. Haydn's Häuschen sammt Geräthschaften kaufte sein Schwiegersohn Fröhlich und den Kindern wurde in runder Summe ein Erbtheil von 600 Fl. ausbezahlt. Laut schriftl. Erklärung (dat. Esterház 29. Mai 1787) überließ Joseph Haydn den auf ihn entfallenen Theil (142 Fl. 26 Kr. 3 Pf.) seinem Bruder Johann. Mathias hatte bei Lebzeiten verschiedene kleine Legate für Messen, für die Bruderschaft Joh. Nepomuk, für Erhaltung der Heilands-Statue bei der mittleren Kirchenthüre auf dem Friedhof ausgesetzt; über letzteren Posten (30 Fl.) wurde im Jahre 1804 ein Stiftsbrief errichtet, wonach sich die Pfarre verpflichtet, für immerwährende Zeiten die Statue in gutem Stande zu halten. Auch Joseph Haydn hatte, wie wir (S. 12, Anm. 9) gesehen haben, in seinem Testamente (§. 35) 75 Fl. jährl. Interessen zu gleichem Zweck, wie auch zur Instandhaltung des, vom Grafen Harrach ihm im Fasangarten errichteten Monumentes bestimmt. (Haydn's Universalerbe, Mathias Fröhlich, hatte diesen Fond freiwillig auf 1300 Fl. in 2½ % Hofkammer-Obligationen erhöht.) Hierüber wurde ebenfalls im Jahre 1815 ein Stiftsbrief errichtet und verspricht abermals die Pfarre

„die fromme Stiftung nach dem Willen des Stifters für ewige Zeiten getreulich zu erfüllen". Wann diese Pflicht das letztemal erfüllt wurde, ist bei dem gegenwärtigen Zustand beider Monumente schwer zu ersehen; hoffentlich läßt man dieselben nicht gänzlich zu Grunde gehen. Die Grabschrift der Eltern Haydn's (Beil. VI, 1) ließ sich vor einigen Jahren schon schwer mehr entziffern. Zwei Stücke aus Mathias Haydn's Besitz haben sich erhalten: ein Beil mit dem Zeichen M. H. 1727 benutzt noch heute der Wagnermeister Friedrich Handschuh in Rohrau; einen Fingerring von Messing mit M. H. und einem Rad gezeichnet, beim Umackern des Feldes gefunden, besitzt der gegenwärtige Eigenthümer des Haydn-Hauses, Georg Bruckner.

Im Jahre 1764 fand Fürst Nicolaus zum erstenmale seit seiner Regentschaft Gelegenheit, auch außerhalb Oesterreichs sich als prachtliebender Cavalier zu zeigen, da er in Frankfurt am Main bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joseph zum römischen König die Stelle des ersten Churböhmischen Botschafters vertrat. Die Wahl fand Statt am 27. März, die Krönung am 3. April. Bei Letzterer erregte der wahrhaft blendend reiche Aufzug des Fürsten und die glänzenden und geschmackvoll decorirten Illuminations-Anstalten allgemeine Bewunderung. Wohl hatte darin ein Gesandter den andern zu überbieten sich bemüht, „die Anstalt des Fürsten Esterházy jedoch übertraf alle die übrigen" und immer wieder kehrte man am liebsten ins „Esterházy'sche Feenreich" zurück. „Dieser hohe Botschafter hatte, diesen Tag zu ehren, sein ungünstig gelegenes Quartier ganz übergangen und dafür die große Linden-Esplanade am Roßmarkt vorn mit einem feenartig erleuchteten Portal, im Hintergrund aber mit einem wohl noch prächtigeren Prospecte verzieren lassen. Die ganze Einfassung bezeichneten Lampen. Zwischen den Bäumen standen Lichtpyramiden und Kugeln auf durchscheinenden Piedestalen und von einem Baume zum andern zogen sich leuchtende Guirlanden, an welchen Hängeleuchten schwebten." [34]

---

34 Goethe, Dichtung und Wahrheit, Beschreibung der Krönungsfeierlichkeiten.

Der Fürst fand in Frankfurt auch Gluck, dessen intimen Freund, den Contraltisten Guadagni, der bei der ersten Aufführung des „Orfeo" in Wien die Titelrolle gesungen hatte, den Virtuosen Dittersdorf und zwanzig Mitglieder der Hofkapelle. So sehr übrigens diese glänzenden Festtage geeignet waren, dem Hang des prunk- und prachtliebenden Fürsten zu entsprechen, so bot doch schon vordem ein Besuch, den derselbe der französischen Hauptstadt im Februar abstattete, vollauf Gelegenheit, sich in allem, was Kunst und Reichthum zu bieten vermögen, förmlich zu berauschen. Fürst Nicolaus machte in Paris zahlreiche und kostspielige Einkäufe und es ist kaum zu bezweifeln, daß er bei dieser Gelegenheit auch in Versailles sich umsah und daß ihn dies, an Schätzen so reiche Schloß wohl zunächst anregte, sich auf einer seiner zahlreichen und weitläufigen Besitzungen einen ähnlichen Prachtbau zu errichten. Die Wirkung blieb nicht aus: schon nach zwei Jahren übersiedelte der Fürst, ein Mann von raschem und energischem Handeln, in das, mittlerweile von ihm geschaffene, dem reichen Versailles nachgebildete Sommerschloß am südlichen Ende des Neusiedler-Sees.

Die Abwesenheit des Fürsten benutzten seine Musiker, sich zu einem feierlichen Empfang desselben vorzubereiten. Und abermals wurde dabei Haydn's Talent in Anspruch genommen und zwar nach zwei Seiten hin: für die Kirche schrieb er ein Te Deum, für den Concertsaal eine Cantate. Die Aufführung der Cantate verzögerte sich aus unbekannten Gründen bis zum December. Was das Te Deum betrifft, sind wir hinsichtlich des angegebenen Zweckes allerdings nur auf eine Vermuthung angewiesen. Daß dieses Werk an einigen Orten, z. B. im Stifte Kremsmünster, Michael Haydn zugeschrieben wird, darf uns nicht irre führen, denn das erste, von Michael in Waradsin componirte Te Deum stimmt nicht mit dem seines Bruders überein.[35] Dagegen trägt eine im Stifte Göttweig befindliche Abschrift von Joseph's Te Deum die Aufschrift: „cop. P. Josephus, dat. 28. Nov. 1765" (also ein Jahr nach der Eisen-

35 Die spätern Te Deum aus den Jahren 1770, 1786, 1801 und 1803 kommen hier nicht in Betracht. Bei dem im Jahre 1786 componirten Te Deum tritt der entgegengesetzte Fall ein: es wird häufig Joseph Haydn zugeschrieben, ist aber von seinem Bruder Michael.

städter Aufführung).[36] Wer übrigens dies Te Deum mit dem größeren im Jahre 1800 componirten vergleicht, wird trotz der größeren Anlage und reicheren Ausarbeitung des Letzteren ein- und dieselbe Hand nicht verkennen.

Die Cantate betreffend (die Worte sind italienisch) besitzt Göttweig aus der Sammlung des verstorbenen Aloys Fuchs in Wien ein Werk in 7 Heften mit der Aufschrift: „VII Musiknummern einer Gelegenheits-Cantate von Joseph Haydn zur Geburtsfeier Sr. Durchlaucht des Fürsten Nicolaus Esterházy, componirt in den Jahren 1763/64. Die übrigen dazu gehörigen Stücke sind leider verloren." Der bekannte Autographen-Sammler hat den einzelnen Heften sein Aut. adest beigefügt und die letzte Nummer selbst vollständig copirt; überdies ist auch Haydn's „In Nomine Domini" in die Abschrift übertragen. Die Aechtheit der Composition steht somit außer Zweifel, nur ist die Bezeichnung „Geburtsfeier" insofern unrichtig, als im Text ausdrücklich auf den Namenstag des Fürsten angespielt ist; doch ist der Irrthum von wenig Belang, da Namens- und Geburtstag des Fürsten in denselben Monat (6. und 18. Dec.) fallen. Daß die Cantate aber ausdrücklich zur Feier der Rückkehr bestimmt war, bezeugen ebenfalls die Textworte, eine durchaus überschwengliche Lobsingung der Vorzüge des „von den Ufern des Main zurückkehrenden Heldenfürsten". Die angebliche Unvollständigkeit der Cantate wäre noch zu beweisen; im Text macht sich keine Lücke fühlbar, selbst der Mangel einer selbstständigen Ouverture wird durch die längere Instrumental-Einleitung ersetzt.

Der Inhalt der Cantate ist in Kürze folgender:[37] Tretet herzu! (fordert die Tonmuse ihre Getreuen auf) es gilt den schönen Namen des unbesiegten Fürsten zu feiern. Wem im Busen die Flamme der Dankbarkeit, Verehrung und Liebe brennt, der schmücke das Haupt mit Laub und Blumen und folge mir

---

36 In Göttweig wurde dies Werk (das auch im Stift Klosterneuburg unter Joseph Haydn's Namen vorhanden war) sehr häufig aufgeführt, u. a. auch am 15. Aug. 1809 „zum Namensfeste Bonaparte". (Die Franzosen hatten damals Wien besetzt und machten dem geistl. Stift einen wenig willkommenen Besuch.)

37 Es wird darinnen auch der Kriegsthaten des Fürsten gedacht. Der Fürst hatte sich im Jahre 1758 in der Schlacht bei Kollin das Ritterkreuz

und erflehe von den Göttern, daß ſie ſeinen Wünſchen Gehör geben. Er, der liebreiche Herrſcher kehrt zurück; er, der ungeachtet des Neides zu hohen Ehren erhoben wurde. Dort an den Ufern, die der Main benetzt, wird ſein Name ewig leben, die Väter werden noch den Kindern von den Wundern ſeiner Pracht und ſeines Ruhmes erzählen. So viel Schätze das Meer birgt, ſo viel das Glück auch bieten mag: es wird der Freude nicht gleichen, Dir dienen zu können. Iſt es doch, als leuchte die Sonne heller an dieſem Tage, als wolle ſie Dich in höherem Glanze uns zeigen. Du folgteſt den Fußſtapfen deiner Ahnen und kehrteſt, mit Ruhm bedeckt, zurück. Könige werden Deinem Verdienſte Lorbeer winden und niemals wird Dein Name untergehn. Es lebe unſer Fürſt, der die Welt in Staunen verſetzt. Nie möge ein feindlich Geſtirn Deinen Himmel trüben, nur ein ſegenbringendes ſei Dir beſchieden. Du wirſt zu noch größeren Ehren Dich erhoben ſehen. Deine Kinder werden Deinem Beiſpiele folgen, ſie werden die Freude der Sterblichen ſein. Jupiter erhalte uns den erhabenen Fürſten; ſei ihm jede Freude beſcheert. Wir aber ſind ſeiner Liebe gewiß, wir werden uns ſtets deſſen freuen.

Zu der ziemlich umfangreichen Compoſition, beſtehend aus einem großen Recitativ mit Orcheſterbegleitung, je zwei Arien, Duetten und Chören ſind außer den Streichinſtrumenten Flöte, Oboe, Fagott und Hörner benutzt; einigemal tritt auch das Clavier obligat hinzu, aber nur um längere Zwiſchenſätze mit Paſſagenwerk auszufüllen. Das Recitativ und darauf folgende Duett wurde mit unterlegtem lateiniſchen Text (Accurri te hunc mortales) als Offertorium verwendet. In gleicher Weiſe iſt auch die Inſtrumental-Introduction von Nr. 2 und der Chor Nr. 4, zu einem Ganzen verſchmolzen, als Offertorium (Plausus honores date) benutzt und bietet in dieſer Faſſung eine anregende friſche Muſiknummer. (Die Einleitung, C-dur $^4/_4$, iſt hier durchgehends auf $^2/_4$ Tact reducirt und der urſprüngliche Chor ab-

---

des militär. Maria-Thereſia-Ordens erkämpft. Die Anſpielung auf „noch größere Ehren" deutet etwa hin auf die nahe in Ausſicht geſtandene Verleihung des Commandeurkreuzes dieſes Ordens (12. Oct. 1765) und des goldenen Vlies-Ordens (31. Dec. 1765). Die Ernennung zum Capitain der im Jahre 1760 errichteten ungariſch-adeligen Leibgarde erfolgte am 6. Dec. 1764.

wechselnd Solostimmen und Tutti zugetheilt.[38] Ob das Arrangement dieser beiden Nummern etwa von Haydn selbst herrührt, ist nicht bekannt. Besondere Bedeutung ist auch diesem, in Haydn's Katalog nicht verzeichnetem Werk, das namentlich der Kehlenfertigkeit der Sopran-Solostimme viel zumuthet, nicht beizulegen. Melodie, thematische Durchführung und Art der Begleitung huldigen dem herkömmlichen Geschmack der Zeit, doch heben sich die genannten als Offertorien benutzten Nummern durch kernigen Inhalt vortheilhaft ab.

Im Jahre 1765 nahm Joseph Haydn seinen jüngeren Bruder, Johann Evangelist, zu sich nach Eisenstadt. Sein Lebenslauf ist so einfach und anspruchslos, daß wir ihn gleich in Eins zusammenfassen können. Johann (nur dieser Taufname war in Gebrauch) war damals 22 Jahre alt. Es ist kaum zu bezweifeln, daß er seinen älteren Bruder wird gebeten haben, ihm ein Unterkommen zu verschaffen, denn seines Bleibens war länger in Rohrau nicht, nachdem der Vater gestorben war und die Stiefmutter sich wieder verheirathet hatte. Von allen Haydn'schen Kindern blieb nach Johann's Weggang nur noch eine Tochter, die verehelichte Anna Maria Fröhlich im Orte. Johann hatte eine sehr schwache, dünne Tenorstimme ohne irgend welchen Reiz und waren auch seine musikalischen Fähigkeiten sehr bescheiden. „Eine seiner Schülerinnen ließ einst bei Salieri ihre Stimme probiren; dieser fand, daß sie „ohne Methode und wie Hansl Haydn durch die Nase singe".[39] Wenn ihn der Fürst trotzdem in den Kirchenchor in Eisenstadt aufnahm, so geschah dies sicherlich nur aus Rücksicht für seinen Bruder, der ihn erst abrichten mußte. Nur aus seinen späteren Bittschriften an den Fürsten ist zu ersehen, daß er schon im Jahre 1765 in der Chormusik mitwirkte, denn da er anfangs keinen Gehalt bezog, ist er in den Conventionalen erst im Jahre 1771 genannt; er hatte damals als 4. Tenorist jährlich zuerst 25, dann

---

38 Plausus honores date, M. S. auf der kais. Hofbibliothek in Wien, Nr. 15842 (neu). Die Motette Accurri te hunc mortales ist im Stift Klosterneuburg.

39 Tagebuch des J. C. Rosenbaum, gräfl. Esterházy'schen Beamten.

30 Fl. In diesen Bittschriften führt er an, daß er unmöglich Kost und Kleidung bestreiten könne, wenn ihn nicht die Gutmüthigkeit anderer Leute unterstützen würde; später nennt er ausdrücklich seinen Bruder, der ihm zu seinem geringen Gehalt beisteure und hofft in Anbetracht der Verdienste desselben auf Verbesserung seiner Lage. Ungetröstet ging er nie von dannen; sein Gehalt wurde im Jahre 1775 auf 50 Fl. erhöht und 1783 erhielt er auch das gewünschte Deputat, wie es die Sängerin Eleonore Jäger bezog.[40] Doch auch diese Aufbesserung wollte später nicht ausreichen. Wiederum kam er im Jahre 1800 um Gehaltsvermehrung ein: er habe sich seither mit Unterricht einiger Schüler in Clavier und Gesang geholfen, aber deren Zahl und auch seine Kräfte seien im Abnehmen und so sei er auf die Gnade einiger Gutthäter angewiesen, die ihn wechselweise zu Tische ladeten. Und abermals weist er auf seinen Herrn Bruder hin, der durch sein Musiktalent den Ruhm des hochfürstlichen Hauses verewigt hat und bittet in Rücksicht dessen und der eigenen 35jährigen Dienste um Aufbesserung seines Deputats um 6 Metzen Weizen und 12 Metzen Korn nebst 6 Eimer Wein, was in Baarem 45 Fl. betrüge, somit seine Convention künftig jährlich 165 Fl. gleich komme. Auch dieses Gesuch wird bewilligt und ihm noch im Jahre 1804 (ein Jahr vor seinem Tode) 50 Fl. zur Unterstützung seiner Badekur angewiesen. Leicht wäre man hier geneigt zu glauben, der ältere Bruder habe ihn nicht ausreichend unterstützt. Dagegen genügt es, daran zu erinnern, daß dieser ihn durch 25 Jahre auf seine Kosten nach dem Curort Baden bei Wien schickte und daß er ihm noch im Jahre 1802 Lectionen zuwies, so z. B. die Altistin Katharina Krines, deren Stimme Joseph Haydn geprüft und sehr gerühmt hatte und die, wie so viele angehende Sängerinnen, auf Kosten des Fürsten unterrichtet wurde. Auch für sein Quartier hatte Johann nicht zu sorgen; anfangs wohnte er bei Haydn selbst, später meistens mit einem Kameraden aus der Kapelle

40 Diese Naturalien betrugen jährlich: 300 Pfd. Rindfleisch, 30 Pfd. Salz, 24 Pfd. Schmalz, 4 Metzen Weizen, 8 Metzen Korn, ¾ Metzen Gries, Kraut und Rüben; für das Geflügel 2 Fl. 30 Kr., 24 Pfd. Kerzen, 6 Klafter Brennholz, 5 Eimer Officierswein. Außerdem nebst freiem Quartier alle Jahre ein Kleid.

gemeinschaftlich in der alten Apotheke, im fürstlich sogenannten Darmstädter Haus, dann im Bergkloster und zuletzt im Musikgebäude, wo er auch starb. Ein einziges Mal, im Jahre 1801, als Michael auf seiner Wiener Reise auch Eisenstadt besuchte, waren alle drei Haydn beisammen. Sie waren beim Stadtpfarrer zu Tische geladen und gingen dann in der Stadt spazieren; Abends brachten ihnen die beiden Waldhornisten Prinster ein Ständchen. Keiner der Brüder sah dem andern gleich; Michael war der größere, Johann eher klein zu nennen. Johann mochte wohl das bescheidene Maß seiner Fähigkeiten kennen und spricht es wenigstens für ihn, daß er sich nie und nirgends vordrängte und ruhig dahin lebte. Bei seiner stätigen Kränklichkeit wurde er des Lebens wenig froh; nur wenn er bei einem Glase Wein saß, liebte er es, ein lustig Liedchen zu singen. Verheirathet war er nie. Hätte er seinen Bruder überlebt, würde er auch dann noch Gelegenheit gehabt haben, dessen milde Hand zu segnen, denn dessen Entwurf zum ersten Testament sagt S. 8: „dem Bruder Johann in Eisenstadt — 4000 Fl." (also ebensoviel als dem Bruder Michael).

Neben der an sich wenig belangreichen Aufnahme Johann's bietet uns das Jahr 1765 aber noch eine Ueberraschung ganz eigener Art, ein im Leben Haydn's gewiß ebenso unerwartetes als merkwürdiges Document, in welchem er von seinem Fürsten im Dienstwege der Amts-Nachlässigkeit beschuldigt und ihm zugleich anbefohlen wird, im Componiren fleißiger zu sein wie bisher! Läge dies, obwohl nur im Entwurf erhaltene, aus Süttor datirte Actenstück nicht verbucht und verbrieft vor, man müßte mit Recht dahinter eine Mystification vermuthen. Haydn nachlässig im Amte, faul im Schreiben! — er, den wir nur immer als den gewissenhaftesten Mann in Dienstangelegenheiten, als den fleißigsten der Fleißigen preisen hörten! Doch das Factum liegt vor und duldet keine Widerrede. „Regulativ Chori Kissmartoniensis" — lautet die Ueberschrift dieser ungnädigen Verwarnung, die mit folgenden Eingangsworten beginnt: „Nachdeme auf dem Chor der Eisenstädter Schloß-Kapellen unter denen Musicis Saumseligkeit undt übler Einverständniß wegen, bey denen Chor-Instrumenten aber wegen schlechter Obsicht und

Verwahrung derenſelben eine ſehr große Unordnung verführet worden; So wird dem Capellmeiſter Hayden hiermit ernſtlich anbefohlen" — und nun folgen unter ſechs Abſchnitten die detaillirten Auseinanderſetzungen dieſer Drohnote. 1. ſoll Haydn ein dreifaches gleichlautendes Inventarium über alle vorhandenen Chor-Inſtrumente und Muſikalien nach dem beigelegten Formular (mit Angabe der Autoren, Stimmenzahl u. ſ. w.) innerhalb acht Tagen anlegen, unterſchreiben und eines „Uns" (dem Fürſten), das andere in die Buchhalterei, das dritte auf den Chor abgeben. 2. hat Haydn dem Schulmeiſter Joſeph Diezl bei jedem Chordienſt die nöthigen Muſikalien zn übergeben, dieſelben durch Diezl austheilen und nach dem Dienſt wieder ordnen („zuſammenklauben") und zurückgeben zu laſſen um ſie in dem dazu beſtimmten Kaſten aufzubewahren, damit nichts verſchleppt oder verzettelt werde. 3. ſoll Haydn auf den Schulmeiſter wohl achten, daß er alle Inſtrumente jederzeit in gutem Stand erhalte, zu welchem Ende „Er Schulmeiſter" allemal ¼ Stunde vor dem Dienſt auf dem Chor zu erſcheinen hat. 4. wird Haydn beſondere Sorge tragen, daß alle Chorleute beim Kirchendienſt gewiſſenhaft erſcheinen und ihre Pflicht und Schuldigkeit mit gutem Einverſtändniß verrichten. 5. hat Haydn in „Unſerer Abweſenheit" im Eiſenſtädter Officiers-Zimmer wöchentlich zwei Muſikaliſche Academien als am Dienstag und Donnerstag von 2 bis 4 Uhr Nachmittags mit den geſammten Muſicis zu halten und, damit ſich Keiner in Hinkunft, wie bisher geſchehen, unterfange, vom Kirchendienſt oder von den Academien ſich ohne Erlaubniß zu abſentiren, Uns alle 14 Tage einen ſchriftlichen Rapport einzuſenden mit Name und Angabe der Urſache, wann Ein oder der Andere vom Dienſt auszubleiben ſich anmaßt. 6. „Endlichen wird ihme Capel-Meiſter Hayden beſtermaßen anbefohlen, Sich ſelbſt embſiger als bisher auf die Compoſition zu legen, und beſonders ſolche ſtücke, die man auf der Gamba ſpiellen mag, und wovon Wir noch ſehr wenige geſehen haben, zu componiren, und, um ſeinen Fleiß ſehen zu können, von was immer jeder Compoſition das erſte ſtück ſauber und rein abgeſchrieben Uns jederzeit einzuſchicken." —

Haydn ſcheint den fürſtlichen Verweis beherzigt zu haben, denn wir begegnen kurz darauf einem ſichtbaren Beweis der Anerkennung. Der Fürſt ſchreibt nämlich unterm 4. Januar 1766

an seinen Wirthschaftsrath Rahier: „Diesen Augenblickh erhielt ich 3 stuckh vom Hayden, mit welchen ich sehr zufrieden bin. Sie werden dahero demselben 12 Ducaten aus der Cassa in meinem Namen geben lassen und ihm zugleich sagen, daß er noch 6 solche stuckh, wie Er mir dermahlen zugeschickt, und nebst dem auch 2 Solo machen und ehestens anhero zu übersenden trachte."

Wenn schon die fürstliche Huld allein den Kapellmeister beglücken mußte, so kamen doch auch die begleitenden klingenden Beweise derselben um so erwünschter, als eben jetzt die grimmige Kälte (das Donaueis vermochte die schwersten Lastwägen zu tragen) die Bedürfnisse für den eignen Leib bedeutend steigerte. Auch aus diesem Brief ersehen wir des Fürsten Vorliebe für das Baryton, sowie seine Zufriedenheit mit der Schreibweise Haydn's. Der Brief ist noch von weiterem Interesse: es ist das erstemal, daß sich der Fürst der Bezeichnung „Schloß Esterház" bedient; er hatte also das am südlichen Ende des Neusiedler See's gelegene, mittlerweile umgebaute Jagdschlößchen Süttor, den Lieblingsaufenthalt seines verstorbenen Bruders, nach dem Stammort der fürstlichen Dynastie, dem magyarischen Dorfe Esterháza auf der Insel Schütt umgetauft. Der Aufenthalt in so strenger Kälte und in einer geradezu unwirthlichen, ungesunden Gegend beweist ferner, wie sehr dem Fürsten der Umbau, den er schon im August 1765 von Innsbruck aus ungeduldig betrieb, am Herzen lag.

Aus der vorerwähnten Bemerkung des Fürsten ergiebt sich, daß Haydn damals eben erst angefangen hatte, für das Baryton zu componiren. In rascher Folge, in verschiedenartiger Verbindung mit andern Instrumenten, vermehrte sich dann die Zahl dieser Compositionen. Auch suchte sich Haydn, wie wir weiter unten sehen werden, gleich Anfangs durch eigenes Ueben auf dem Baryton mit dessen Eigenthümlichkeiten vertraut zu machen. Betrachten auch wir etwas genauer dieses nun längst verschollene, durch das praktischere Violoncell verdrängte Instrument.

Das Baryton, italienisch Viola di Bardona,[41] ist ein, in

41 Die Schreibweise ist sehr verschieden: Bariton, Paridon, Paraton, Barydon ꝛc. L. Mozart's Berichtigung der ital. Benennung Bordone (siehe

Geſtalt und Charakter der Viola di Gamba am Nächſten ſtehendes Geigeninſtrument mit breitem und hohem Hals und Griffbrett, über demſelben gewöhnlich mit 6—7 Darmſaiten bezogen, die mit dem Bogen geſtrichen werden und häufige Doppelgriffe zulaſſen. Das Griffbrett iſt rückwärts ausgehöhlt und es befinden ſich hier 14—16, auch 18 zum Theil ſecundenweiſe geſtimmte Saiten aus Meſſing, Stahl- oder Eiſendraht. (Die Saitenzahl und der übrige Bezug iſt ſehr verſchieden; Lidl vermehrte die unteren auf 27, worunter auch die Halbtöne inbegriffen ſind.) Außerdem liegen noch auf der rechten Seite der Decke mehrere umſponnene Darmſaiten. Dieſe und die unterhalb gelegenen metallenen Saiten, mit denen man den begleitenden Baß angiebt, werden mit dem linken Daumen angeriſſen, geſchnellt oder gekneipt; die umſponnenen Darmſaiten wohl auch mit dem kleinen Finger der rechten Hand, die den Bogen führt. Es ſind ſomit drei verſchiedene Bewegungen — Streichen, Schnellen und Greifen erforderlich, welche natürlich die Behandlung des Inſtrumentes nicht wenig erſchweren. Die Muſikſtücke müſſen demgemäß auch eigens für daſſelbe eingerichtet werden; doch widerſprechen die vorhandenen Compoſitionen, auch wenn die Tempi langſamer genommen wurden, der Behauptung, daß darauf nur langſame Sätze auszuführen ſeien. Die oberen Saiten ſind vom eingeſtrichenen e abwärts geſtimmt: e h f d a e und Contra-H; die unteren Metallſaiten mit dem tiefen e im Subbaß beginnend in diatoniſcher Stufenfolge aufſteigend bis

---

Violinſchule, S. 3) wird in der Muſ. Real-Zeitung (1788, S. 182) mit Bardone (als aus dem Griechiſchen abgeleitet) widerlegt. Man findet übrigens ebenſo häufig der als auch das Baryton angegeben. In Maier's „Muſic-Saal" (Neu eröffneter Theoretiſch- und Praktiſcher — Nürnberg, 2. Aufl., 1741, S. 102) iſt der Name der „Viola de Paredon, oder Bariton genannt" von Pardon hergeleitet, weil der Erfinder, der wegen einer Miſſethat gefangen ſaß, ſein Leben dieſem Inſtrument verdankte. Außer den verſchiedenen Muſik-Lexica und oben erwähnten Werken findet man das Inſtrument noch anderwärts beſchrieben: M. H. Fuhrmann, Muſikaliſcher Trichter, Frankfurt 1706, S. 91; Joh. Georg Meuſel, Muſeum für Künſtler und Kunſtliebhaber, Mannheim 1788, 4. Stück, S. 100; Muſik. Almanach auf das Jahr 1782 (C. L. Junker); H. Welker von Gontershauſen, Neu eröffnetes Magazin muſ. Tonwerkzeuge, 1855, S. 84, und deſſen „Ueber den Bau der Saiteninſtrumente und deren Akuſtik, 1870, S. 92 ꝛc.

zum eingestrichenen a. Darin stimmen alle Beschreibungen überein, daß das Instrument einen höchst anmuthigen, sanften und lieblichen, zugleich aber auch melancholischen, schwermüthigen Eindruck hervorbringe. Auch allein gespielt, bietet es dem Ohre wenig Leeres in harmonischer Beziehung. Obwohl, wie gesagt, auch im Charakter der Gambe zunächst verwandt, bietet der Ton doch auch viel Eigenartiges; oft glaubt man eine Gambe und Mandorzither zugleich zu hören. Ein Cavalier in Wien, der dem Barytonspieler Franz selbst gestand, daß er bisher ein Feind der Musik gewesen, und ihn erst sein Spiel bekehrt habe, verglich den Effect des Baryton mit der Ananas, „man hört und weis nicht was man hört, denn alles harmonirt auf unterschiedliche Art". Das Baryton hält sich hauptsächlich in der Tenor- und Baßlage auf, kann sich aber auch auf die Discantregion einlassen. Ein Theil der von Haydn componirten Barytonstücke wurde von ihm selbst und von Anderen mannigfach für andere Instrumente (Violine, Flöte, Viola, Violoncell) umgeschrieben.

Lauten- und Geigenmacher, die Barytons verfertigten, gab es viele; es sind solche Instrumente noch vorhanden von Magnus Feldlen in Wien (aus dem Jahre 1656), Heinrich Kramer in Wien (1714), Daniel Achatius Stadlmann in Wien (1732), Joh. Jos. Stadlmann in Wien (1750), Tielke in Hamburg (1686), Andreas Stainer in Absom in Tyrol (1660). Die drei erstgenannten Instrumente (nebst einem vierten ohne Namensangabe) befinden sich im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; auch Stainer's Instrument, jetzt in Eisenstadt, gehört ursprünglich diesem Museum (den Knopf des Saitenhalters zieren zwei schön geschnitzte Köpfe, Mann und Knabe, ersterer mit Tyrolerhut); das Baryton von Tielke ist im South Kensington Museum in London, jenes von Joh. Jos. Stadlmann, in schönem Lederfutteral aufbewahrt, aber aller Saiten entledigt, ist im Eisenstädter Musikgebäude — es war das Kleinod des Fürsten Nicolaus.

Als öffentliche Spieler auf dem Baryton sind zu nennen: Marc. Ant. Berti (1721—1740 in der kaiserlichen Hofkapelle in Wien); Sig. Ferant (1744 in London); Anton Kraft und die Virtuosen Karl Franz und Andreas Lidl (in der Esterházy'schen Kapelle); Fauner (Magistratsrath, Dilettant in Wien 1794);

Sebastian Ludwig Friedel (k. preußischer Kammermusikus, 90er Jahre bis nach 1820 in Berlin); Vincenz Hauschka (kaiserlicher Hofbeamter und verdienstvolles Directionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Mitte der 90er Jahre und noch 1823 genannt).

Compositionen für das Baryton lieferten: Niemecz, ein Schüler Haydn's (Primitio aus dem Orden der Barmherzigen Brüder, Bibliothekar in Esterház); L. Tomasini und A. Kraft (in der Esterházy'schen Kapelle); Wenzl Pichl (gedruckt erschienen 21 Quartette, Quintette, Sestetti und Ottavini; außerdem schrieb er 148 Quartette für Fürst Nicolaus); Musikalienhändler Joh. Traeg in Wien kündigte 1799 in Mscpt. 12mal 6 Trios an (Baryton, Viola, Baß); für Vinc. Hauschka,[42] der auch selbst für das Baryton componirte, schrieben auf Wunsch der Kaiserin Marie Therese (zweite Gemahlin des Kaisers Franz) die Tonsetzer Ferd. Paër, Weigl und Eybler. Unter die Verehrer des Baryton zählen auch Churfürst Karl Theodor und König Friedr. Wilhelm II. König von Preußen.[43] —

Zwei Anekdoten, die uns den Fürsten Nicolaus als Barytonspieler zeigen, führen uns unmittelbar ins fürstliche Musikcabinet. Die erste Anekdote nennt den berühmten Violoncellisten Anton Kraft, der am 1. Januar 1778 in der fürstlichen Musikkapelle angestellt wurde und daselbst bis zum Jahre 1790 verblieb. Kraft benutzte die Gelegenheit, Haydn's Unterricht in der Composition zu genießen. Um sich des Fürsten Zuneigung zu erwerben, erlernte er auch das Baryton und componirte mehrere Trios für zwei Barytons und Violoncell, bei denen er immer das zweite Baryton spielte. Nachdem er die nöthige Fertigkeit erlangt zu haben glaubte, schrieb er in einem Trio

42 Hauschka (geb. 1766, gest. 1840), spielte einmal auch auf Schloß Persenbeug an der Donau, Sommersitz des Kaisers Franz. Es begleiteten ihn der Kaiser selbst, Fürst Metternich, Graf Wrbna, Feldmarschall-Lieutenant Kutschera, Hofkapellmeister Eybler. — Im Febr. 1823 spielte Hauschka mit Friedrich Groß ein Duett für Baryton und Violoncell in einer Abendunterhaltung der Gesellschaft der Musikfreunde; es war dies wohl das letztemal, daß das Baryton öffentlich gehört wurde.

43 v. Lebebur, Tonkünstler-Lexicon Berlins. 1861. S. 165. Artikel Friedel.

auch ein Solo für das zweite Baryton. Kaum hatte er das Solo begonnen, so unterbrach ihn der Fürst: „Gieb Er mir die Stimme.“ Nun fing der Fürst zu spielen an, blieb aber mitten drin stecken. Aergerlich darüber setzte er ab und sagte zu Kraft: „Schreib Er künftighin nur Solo für meine Stimme, denn daß Er besser spielt als ich, ist keine Kunst, sondern seine Schuldigkeit.“

Die zweite Anekdote hat Haydn zum Gegenstand.[44] Die Erklärung des Fürsten nämlich, die Compositionen für das Baryton hätten sich nur auf ein- und dieselbe Tonart zu beschränken, reizte Haydn, das Instrument durch Selbstübung eingehend kennen zu lernen. Vielleicht auch dachte er dem Fürsten eine Freude zu machen oder war eine Eitelkeit dabei im Spiel. Genug, er übte, sein Componiren vernachlässigend, ohne Vorwissen des Fürsten wohl ein halbes Jahr lang, wozu er wegen Zeitmangel, zum Aerger seiner Frau, meistens die Nächte zu Hülfe nehmen mußte. Endlich glaubte er sich mit Ehren vor dem Fürsten hören lassen zu können. Er spielte und zwar richtig in mehreren Tonarten und erwartete Ueberraschung und Beifall. Der Fürst aber blieb ganz ruhig und sagte nur: „Haydn! das muß Er besser wissen.“ „Ich verstand den Fürsten vollkommen“ (bemerkt Haydn zu Dies) „und ob mich gleich im ersten Augenblick die Gleichgültigkeit desselben schmerzte: so verdanke ich es doch seiner kurzen Erinnerung, daß ich plötzlich den Vorsatz fahren ließ, ein guter Barytonspieler zu werden. Ich erinnerte mich, daß ich mir als Kapellmeister, und nicht als ausübender Virtuos, schon einigen Ruhm erworben hatte, machte mir selbst Vorwürfe, die Composition seit einem halben Jahre vernachlässigt zu haben und wandte mich wieder mit neuem Eifer zu derselben.“

---

44 Abgesehen von dem Irrthume bei Dies (S. 55 fg.) als habe Haydn erst nach der Abschieds-Symphonie (die doch um vieles später, 1772, componirt ist) angefangen, das Baryton zu üben, müßte obige Anekdote, wiederum nach Dies, vor die Aufführung der Acide (also ins Jahr 1762) zu setzen sein. Auch dieses ist unrichtig und widerlegt sich von selbst. Des Fürsten Verweis, Haydn solle fleißiger componiren und namentlich Stücke für das Baryton setzen, von denen der Fürst bis dahin noch sehr wenige gesehen, giebt uns die richtige Zeit, nämlich die zweite Jahreshälfte von 1765.

Was Haydn's Compositionen für das Baryton betrifft, werden einstweilen einige allgemeine Bemerkungen um so mehr genügen, als ja weitaus der größte Theil derselben ihrer Entstehung nach in die Jahre nach 1766 fällt. Haydn selbst hat sie ohne weitere chronologische Folge in seinem thematischen Verzeichniß angegeben und am Schlusse bemerkt: „In Allem 163 Pariton-Stücke." (Außerdem fanden sich in Eisenstadt noch 12 Divertimenti für 2 Baryton und Baß in Haydn's Handschrift vor.) Einige Trios scheinen Lieblingsstücke des Fürsten gewesen zu sein, denn sie finden sich auch als Chöre angezeigt, z. B. zur Wiedergenesung des Fürsten (Dei clementi); zur glücklichen Wiederkehr (Al tuo arrivo felice). Andere Trios haben eigene Benennungen, z. B. „l'Allelujah" (der erste Satz nach der bekannten Kirchenmelodie); „das alte Weib" (die Viola im Menuet-Trio Klagetöne nachahmend). Ein Trio hat am oberen Rand die Bemerkung Fatto a posta und rechts in der Ecke Nihil sine causa. Im Allgemeinen auf 3 Sätze beschränkt, boten besondere Anlässe auch ungewöhnliche Ausdehnung; zum Geburtsfest des Fürsten[45] schrieb Haydn sogar ein Trio mit 7 Nummern, darunter (ein seltener Fall) auch eine Polonaise. Menuets und Finale sind häufig auch künstlich aufgebaut: Fuga a 3 sogetti in contrapunto doppio; Canone in diapente; Menuetto alla Zoppa (rhythmische Verrückung) und Trio al contrario. Einmal hat das Baryton im Menuet-Trio auch ein Solo ohne alle Begleitung; ein einziges Mal wechseln dabei auch Gambe und Baryton. — Von den, allem Anscheine nach, frühesten Barytonstücken haben sich, außer zahlreichen Bruchstücken noch erhalten: ein Duett für 2 Baryton (Haydn's Katalog Nr. 4 unter 6 Duetten) und oben erwähnte 12 Divertimenti für 2 Baryton mit Baß; sie sind ganz kurz, jede Nummer nur aus einem Satz von 1 und 2 Theilen zu 8 und 16 Tacten bestehend. Verloren gegangen sind alle 12 in Haydn's Katalog verzeichneten Sorten für Baryton und Violoncell und 3 Concerte für Baryton mit 2 Violinen und Baß. Dagegen erhielten sich in Abschriften und Autographen sehr viele Divertimenti für Baryton, Viola und Baß und einige mehrstimmige Cassationen. (Im Jahre 1781 erschienen als Op. 31 bei Artaria 6 solcher

45 Fatto per la felicissima nascita di S. A. S. Prencipe Estorhazi.

concertirenden Divertimenti zu 8 Stimmen, das Baryton durch Flöte erſetzt). — Nach Tonarten geordnet entfällt der kleinere Theil auf C-dur; vorherrſchend ſind G-, D- und A-dur. Von den B-Tonarten iſt nur F-dur 3mal vertreten; ebenſo ſelten ſind Moll-Tonarten, nur A-moll und H-moll erſcheint einmal als Haupt-Tonart.

Die Trios für Baryton, Viola und Violoncell ſind meiſtens dreiſätzig; Menuet mit Trio, welcher nie fehlt, bildet gewöhnlich den zweiten, manchmal auch den letzten Satz. Die Mannigfaltigkeit der Themen und Erfindung intereſſanter Menuet-Trios iſt hier ſtaunenswerth. Im Allgemeinen ſind die Tempi etwa folgendermaßen vertheilt: Erſter Satz — Allegro, Moderato, Adagio, Largo, Scherzando Presto (mit ihren kleineren Schattirungen); zweiter Satz — Menuet und Trio, ſeltener ein Allegro, Adagio oder Andante; Dritter Satz — Allegro (molto, assai), Presto, Scherzo Presto, und (mit Bezug auf den zweiten Satz) Menuet und Trio, oder Tempo di Menuetto.

Nach den vorhandenen Autographen mit Nummerirung und Jahresangabe, nebſt Abſchriften, ebenfalls mit Jahresangabe, läßt ſich im Ganzen die Zeit der Entſtehung dieſer Gattung Compoſitionen feſtſtellen. Von den 125 dreiſtimmigen Divertimenti (Baryton, Viola, Baß) waren bis zum Jahre 1767 die erſten 48 Nummern componirt; bis 1769 entſtanden weitere 24; bis etwa zu Ende 1770 abermals 24;[46] die letzten 29 (Nr. 106 hat ſchon 1772) folgten wohl unmittelbar. Die mehrſtimmigen Caſſationsſtücke ſcheinen alle in die 70er Jahre zu fallen (3 Nummern tragen die Jahreszahl 1775). Nach dieſer Zeit ſind keine Compoſitionen für das Baryton nachweisbar. Da auch die beiden ausgezeichneten Virtuoſen Lidl und Franz in

---

46 Hierher gehören XXIV Divertimenti per il Pariton col Viola e Basso, Tom. II., die dem Fürſten eigens dedicirt waren. (Tom. II., es mußte alſo auch ein erſter Band vorhanden geweſen ſein.) Sie ſind, jede Stimme in ſchönem rothledernen Einband mit Goldſchnitt in ledernem Kapſel (Schubdeckel), mit großer Sorgfalt vom Copiſten ins Reine geſchrieben. Im Barytonheft ſteht auf dem erſten Notenblatt unten rechts: di me Giuseppe Haydn von ſeiner Hand geſchrieben. Ein muthwilligerweiſe abgeſchnittener Streifen Papier am oberen Rand enthielt wohl die Dedication. In Haydn's Katalog ſind es die Nummern Nr. 73—96. Zwei Autographe, Nr. 79 und 80 (alſo die 7. und 8. Nummer), tragen das Datum 1769.

dieſer Zeit entlaſſen wurden (Lidl im Mai 1774, Franz im Dec. 1776), mag wohl auch der Fürſt ſein eigenes Spiel aufgegeben haben; die nun von Jahr zu Jahr ſich reicher entfaltende Muſikkapelle, die Oper nebſt Schauſpiel und Marionettentheater nahmen ſeine Aufmerkſamkeit ohnedies vollauf in Anſpruch. Aber auch Haydn mußte nun ſeine volle Thätigkeit der Kapelle zuwenden; er verwerthete wohl einen Theil der bereits fertigen Barytonſtücke in Umſchreibung für andere Inſtrumente, öfter drei- und vierfach mit Erweiterung bis zu 8 Stimmen;[47] oder Andere thaten dies für ihn, oder er vergaß darauf, mit größeren Arbeiten beſchäftigt. Manche Autographe gingen ihm auch durch Ausleihen verloren; Dies (S. 55) erwähnt hierauf bezüglicher Uneinigkeiten zwiſchen Haydn und einem Ungenannten wegen ſolcher im Leben nicht ungewöhnlicher Vorkommniſſe. Nach Haydn's Entwurf-Katalog zu ſchließen hatte er die Barytonſtücke in vier Büchern zuſammengeſchrieben und nach dieſen bezeichnet und nummerirt.

Mit Recht könnte man vorausſetzen, daß eine ſo große Anzahl gleichartiger Compoſitionen die Erfindungsgabe abſchwächen müßte, wenn uns Haydn nicht das Gegentheil bewieſen hätte. Dieſe Compoſitionen geringeren Umfangs dienten ihm gleichſam als Vorſtudien zu ſeinen größeren Werken, in denen er ſich dann um ſo freier bewegte. Schon die erſte Hälfte (ſoweit dieſe vorliegt) überragt die bekannten erſten 18 Quartette an Sicherheit in der Anlage, an Abrundung und Mannigfaltigkeit, an Reichthum und Friſche der Ideen. In zweckmäßiger Auswahl zuſammengeſtellt dürften auch heutzutage noch, trotz ihrer knappen Form, manche im Stande ſein, die Liebhaber von Kammermuſik in kleinerem Kreiſe zu intereſſiren, um ſo mehr, als dieſe Compoſitions-Gattung (drei Streichinſtrumente) ohnedies ſpärlich vertreten iſt. Summariſch genommen hat Haydn die folgende Anzahl Barytonſtücke geſchrieben: 6 Duetten für 2 Baryton; 12 Sonaten für Baryton und Violoncell; 12 Di-

47 Es entſtanden nachweisbar aus dieſen Barytonſtücken u. A. VI Trios, Violine, Viola, Baß, und V Trios, Violoncell, Viola, Baß (Breitkopf 1772); VI leichte Trios, 2 Violinen und Violoncell, Op. 21, Heft II, Nr. 2, 3, 6 (Simrock), und Six Trios pour Flûte, Violon et Violoncell, Liv. I, alle 6 Nummern (Simrock).

vertimenti für 2 Baryton und Baß; 125 Divertimenti für Baryton, Viola und Violoncell; 17 mehrstimmige Cassationsstücke; 3 Concerte für Baryton mit 2 Violinen und Baß — im Ganzen 175 Compositionen. Dazu kommen noch einige Clavier-Divertimenti mit Begleitung von Violinen und Baryton [48] und eine später erwähnte Cantate auf den Tod des Königs Friedrich des Großen (für Gesang mit Barytonbegleitung).

Ueber die weiteren Compositionen Haydn's bis zum Jahre 1766 kann hier nur so weit gesprochen werden, als sich aus triftigen Gründen annehmen läßt, daß sie eben in diesen Zeitraum (1762—1766) fallen. Von den Symphonien kommen auf diese Jahre zum mindesten 30, von denen aber ein Theil weit eher dem Charakter von concertirenden Tonstücken, Cassationen oder Divertimenti entspricht. Erhalten haben sich in Haydn's Handschrift, in Partitur, zwei aus dem Jahre 1763 und je vier aus den Jahren 1764 und 1765. (Eine Symphonie, D-dur, im Nachlaß Haydn's mit 1766 angegeben, ist nicht mehr vorhanden.) Die genannten 30 Symphonien sind sämmtlich, bis zum Jahre 1779 vertheilt, in Abschriften in Breitkopf's Katalog angezeigt; einige sind übrigens auch im Stich in Paris bei verschiedenen Verlegern erschienen. Die Harmonie besteht bei den meisten aus 2 Oboen und 2 Hörnern, einigemal sind Flöten benutzt; Klarinetten kommen hier und weitaus in die nächstfolgende Zeit nicht vor. Trompeten und Pauken erscheinen nur zweimal, doch sind letztere außerdem einmal nachträglich hinzugefügt. Zwei Symphonien zählen bereits in dieser Zeit 4 Waldhörner, es ist also die Annahme Deldevez's [49], Haydn habe diese Instrumente in dieser Anzahl nur einmal angewendet, schon jetzt zu berichtigen. Elf dieser Symphonien sind dreisätzig, meist Allegro, Andante, Presto oder Tempo di Menuetto; alle übrigen haben Menuets, vorzugsweise im 3. Satz; die später vorherrschenden ernsten Einleitungs-Sätze kommen hier nur zweimal vor.

48 Ein derartiges Divertimento, F-dur $^2/_4$, in Haydn's Katalog eigens für Cembalo con Pariton e due Violini angegeben, ist unter den Clavier-Trios bei Breitkopf & Härtel, neue Ausgabe Nr. 25, enthalten.

49 Curiosités musicales, Notes, Analyses etc. par E. M. E. Deldevez, Paris 1873, p. 13.

Ob von Haydn's mehrstimmigen Divertimenti für verschiedene Instrumente (Haydn zählt deren 20 auf) einige in den genannten Zeitraum fallen, ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Breitkopf's Katalog hat deren 8 in den Jahren 1767 und 1768 angezeigt. (Das einzige in Autograph erhaltene Divertimento wurde schon früher erwähnt und gehört, als im Jahre 1760 componirt, nicht hierher.) Ein Divertimento, das einzige für 4 Streichinstrumente, erschien 1765 als Streichquartett, wurde aber von Haydn in seine Quartett-Sammlung nicht aufgenommen und ist auch, wie Haydn selbst angiebt, nie im Stich erschienen. Einige fünfstimmige Divertimenti (2 Violinen, 2 Violen und Baß) belehren uns, vorausgesetzt daß sie nicht Arrangements sind, daß Haydn wirklich auch Quintette geschrieben hat, eine Frage, die bisher immer verneint wurde. Daß auch Griesinger von einem Quintett spricht, haben wir S. 141 gesehen. Unter 12 Nummern, über die jeder Nachweis fehlt, befinden sich auch sogenannte Feldpartien, ausschließlich für Blasinstrumente geschriebene Stücke, z. B. für je 2 Klarinetten, Hörner und Fagotte. Ein verloren gegangenes sechsstimmiges Divertimento, D-dur $^4/_4$, ist betitelt „Der verliebte Schulmeister" (il maestro innamorato). Vier Nummern (Haydn's Katalog Nr. 1, 2, 11, 20), die uns später nochmals beschäftigen werden, sind unter verschiedener Benennung und Stimmenzahl häufig angezeigt; eine darunter, „Der Geburtstag" betitelt und zuerst 1767 erschienen, hat sich bis auf unsere Zeit erhalten und wird in neuesten Auflagen ahnungslos als Sonate für Clavier und Violine gespielt. Um die Verwirrung zu vermehren, finden sich auch hier wie bei den Symphonien einige mit umstellten Sätzen, so daß man im Augenblick wähnt, verschiedene Werke vor sich zu haben. Außer den von Haydn angegebenen 20 Divertimenti circuliren aber noch fast ebenso viele unter verschiedenem Titel, Notturni, Serenaten, Concertante u. s. w. unter Haydn's Namen; so sind z. B. von den IX Cassationen, die von Breitkopf 1768 in Mscpt. angezeigt sind, nur zwei in Haydn's Katalog vorfindig. Dagegen sind in dieser Rubrik, wie später auch bei den Clavierstücken, viele Nummern enthalten, die wiederum in Haydn's Katalog fehlen und doch von ihm anerkannt sind. So ist ein eigenthümliches Musikstück, „Echo" betitelt, für 4 Violinen und 2 Violoncell componirt (für je 3 Instrumente in zwei

aneinanderstoßenden Zimmern zu spielen) von Haydn nicht verzeichnet, obwohl es schon 1767 und dann bis zu Ende des Jahrhunderts in deutschen und französischen Angaben häufig angezeigt ist, daher beliebt gewesen sein muß und auch in unsern Tagen in Partitur und Stimmen (Trautwein) und als Clavier-Quartett mit 2 Violinen und Violoncell (Simrock) erschienen ist. Diese verschiedenen Arrangements der meisten Divertimenti erschweren die Uebersicht und Richtigstellung derselben ungemein und fordern zu besonderer Vorsicht auf.

Die Tanzmusik ist in diesen Jahren durch eine einzige Nummer vertreten, sobald wir uns dazu verstehen, das in Eisenstadt noch vorhandene sehr abgegriffene Autograph in diese Zeit zu setzen. Es sind 12 Menuetten, hier für Clavier arrangirt (die Oberstimme wie bei den meisten damaligen Clavierstücken im Sopranschlüssel), welche in Breitkopf's Katalog 1767 als XVI Minuetti (2 Hörner, 2 Oboen, Trav. Flautini, Fagotti, Baß) angezeigt sind. Jedenfalls ist von Haydn keine frühere, für Orchester und zum Tanzgebrauch geschriebene Menuetten-Sammlung bekannt geworden.

Von den Quartetten für Streichinstrumente können wir an dieser Stelle ganz absehen, da die, den ersten achtzehn folgenden Quartette erst ins Jahr 1769 fallen. Außer dem vorerwähnten einzeln stehenden Quartett sind weiterhin noch zwei ebenfalls vereinzelte Quartette in Breitkopf's Katalog angezeigt, die aber von Haydn ganz ignorirt wurden.

Von den 21 Trios für 2 Violinen und Violoncell, die Haydn in seinem Katalog aufführt, gehört wohl der größte Theil in die 50er Jahre. Ueber 4 Nummern fehlt jeder Nachweis; noch erhaltene Abschriften deuten bei einigen auf die Mitte der 60er Jahre hin. Sie sind ziemlich umfangreich, meist zweisätzig und die erste Violine besonders reich figurirt. In Breitkopf's Katalog sind in den Jahren 1766 und 1767 13 dieser Trios aufgenommen. Von den bei Simrock erschienenen Op. 21 „6 leichte Trios", Heft I, sind Nr. 3 und 6 in Haydn's Katalog (7 und 11) enthalten. Im Stich erschienen ferner bei Artaria (T. Mollo) 2 Hefte „Trois Trios originaux pour deux Violons et Basse", Liv. I und II (nach Haydn's Katalog Nr. 17, 21, 20; 3, 2, 4).

Was die Compositionen für Clavier betrifft, die etwa in

die hier berührten Jahre fallen, so sind wir hier vorzugsweise nur auf Vermuthungen angewiesen. Eine einzige Nummer, ein Divertimento per Cembalo con due Violini e Basso, liegt in Haydn's Handschrift vor, datirt 1764, und erschien bei Breitkopf in Abschrift im Jahre 1773. Einige Concerte, Divertimenti, Trios, Sonaten (die erste Sammlung, 5 Nummern, ist 1767 veröffentlicht und 3 derselben sind in die neuen Gesammt-Auflagen aufgenommen), V Soli und ein Menuet mit Variationen, zum Theil in Haydn's Katalog, zum Theil bei Breitkopf in Mscpt. angezeigt, dürften hierher zu rechnen sein. Einen Theil der Concerte abgerechnet, die in spätere Jahre fallen (es sind im Ganzen 15), reicht jedoch der größte Theil der hier erwähnten Clavierstücke, nach Haydn's eigener Angabe, in die frühere, zum Theil in die früheste Zeit Haydn's und wird entsprechender späterhin im Ganzen zusammen zu fassen sein.

Daß Haydn auch Concerte für Streich- und für Blasinstrumente geschrieben hat, sei hier einstweilen nur vorübergehend angedeutet, da dieselben, das einzige früher genannte Hornconcert ausgenommen, den spätern Jahren angehören. Es sind im Ganzen 28 Concerte, mit Violine (9), Violoncell (6), Contrabaß (1), Lira (5), Flöte (2), Horn (4) und Clarino (1) vertreten.

Am dürftigsten und unsichersten sieht es mit den Gesangwerken aus. Von den zahlreichen, unter Haydn's Namen verbreiteten, aber mit wenigen Ausnahmen an sich bedeutungslosen kleineren Kirchencompositionen kann man nur wünschen und voraussetzen, daß sie in frühe Jahre fallen. Ein einziges Salve Regina, G-dur $^2/_4$, für concertirenden Sopran und Alt mit 2 Violinen und Orgel ist insofern hier zu erwähnen, als es seit dem Jahre 1766 in Abschrift im Stifte Göttweig vorhanden ist. Doch war auch aus demselben Jahre das Autograph eines Kyrie zu einer Messe[50] vorhanden; die Messe selbst hat Haydn im Verzeichniß dieser Werke nicht genannt; später soll er dies Kyrie zu seiner Mariazeller-Messe (1782) verwendet haben.

---

50 Missa solennis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae dal Giuseppe Haydn. 1766. Das Kyrie, 10 Blätter, besaß Artaria und verkaufte es im Jahre 1836 an Herrn Balsch, russischen Edelmann.

Der Stand der Musikkapelle hatte seit dem Jahre 1762 manche Veränderungen erfahren; mehrere Mitglieder waren entlassen worden, mehrere waren gestorben, der Ersatz zeigt noch keine wesentliche Verstärkung. Die Kapelle zählte zu Anfang des Jahres 1766: 6 Violinen (Viola inbegriffen), 1 Violoncell, 1 Violon, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagott, 4 Waldhörner. Das Gesangspersonal bestand aus 3 Discant, 1 Alt, 3 Tenore, 1 Baß. Neu waren hinzugekommen: Jos. Burgsteiner (Violine und Bratsche, bis 1790); Jos. Diezl (Waldhorn und Violon, gestorben 1801); Franz Stamitz (Waldhorn); Franz Reiner (Waldhorn); Karl Franz (Waldhorn, Baryton, bis 1776). Beim Gesang: Auguste Houdiere („Singerin"); Leopold Dichtler (Tenor, dann Violonist, gestorben 1799); Joh. Haydn (Tenor). An der Orgel saß seit Aug. 1765 Franz Novotny (gestorben 25. Aug. 1773). Er war zugleich Beamter in der Buchhalterei; sein Vater, der früher genannte Johann Novotny, ein tüchtiger Musiker, war als Organist in fürstlichen Diensten von 1736—1765.

Wir haben nun den bemerkenswertheren Mitgliedern einige Aufmerksamkeit zu schenken; es sind die Instrumentalisten Tomasini, Weigl, Steinmüller, Franz und der Copist Elßler; die Sängerinnen Scheffstoß und Fux; die Sänger Friberth und Dichtler. Aus dem Standpunkt, den diese und später hervorragende Mitglieder der Kapelle als Künstler und Mensch einnehmen, werden wir allmählig ein Gesammtbild des geistigen Verkehrs, in dem sich Haydn bewegte, gewinnen. Da die meisten Mitglieder aus dem Ausland kamen und mitunter ein bewegtes Leben hinter sich hatten, konnte es nicht an mannigfachen Anregungen zu Meinungsaustausch fehlen. Haydn wurde so am lebendigsten mit den Vorgängen von Außen vertraut und die Künstler wiederum trugen den Ruhm ihres durchweg verehrten Chefs weit über die Grenzen Oesterreichs hinaus, daher es auch kam, daß Haydn's Werke, abgesehen von ihrer Bedeutung an sich, so ungewöhnlich rasche Verbreitung fanden. Fassen wir nun die genannten Mitglieder näher ins Auge.

Luigi (Aloysius) Tomasini, aus Italien gebürtig, wurde kurz nach Haydn's Anstellung in die fürstliche Musikkapelle als erster Violinist aufgenommen. Er zählte damals etwa 20 Jahre, war also im Vollbesitz jugendlichen Feuers; auch war er der bis dahin bedeutendste Virtuose der Kapelle. Haydn's Sym-

phonie Le Midi mit ihrem Adagio und außergewöhnlichen Recitativ ist unstreitig auf die Fähigkeiten dieses Künstlers berechnet. Fürst Nicolaus wußte Tomasini's Talent wohl zu schätzen. Bei der Taufe seines ersten Kindes (1770) standen der Fürst und seine Tochter, die verehelichte Gräfin Grassalkowics, selbst zu Gevatter. Sein Gehalt, anfangs 200 Fl., war nach 3 Jahren schon auf mehr als das Doppelte gestiegen (432 Fl.) und erfuhr, vermehrt durch ansehnliche Naturalien (Holz, Kerzen, 9 Eimer Wein) wiederholte Steigerungen, und die Gunst, die sich auf die nachfolgenden Fürsten übertrug, erhöhte den baaren Gehalt im Jahre 1803 noch bis auf 1100 Fl.; auch genoß er seit 1790 noch außerdem 400 Fl. Pension, die ihm Fürst Nicolaus vermacht hatte. Neben dem gleichzeitig zum Vice-Kapellmeister ernannten Johann Fuchs, der die Chor- und Kirchenmusik leitete, wurde Tomasini im Jahre 1802 die Direction der Kammermusik anvertraut. Mit Haydn war Tomasini innig befreundet und wenn er von Wien aus Alle in Eisenstadt grüßen läßt, so nennt er, sich eines Scherzausdruckes bedienend, „besonders meinen Bruder, Luigi Fex".[51] Haydn schätzte in ihm den gediegenen Künstler, dessen Vortragsweise ihm besonders zusagte. „So wie du (sagte Haydn zu ihm) spielt mir Niemand meine Quartette zu Dank." Wir dürfen daher wohl auch annehmen, daß der Meister bei den meisten seiner bis zur Londoner Reise entstandenen Quartette seinen lieben Primgeiger im Auge hatte und können aus deren Schreibart am besten die Spielweise und Richtung Tomasini's entnehmen. Die in den 60er Jahren entstandenen Streich-Duos und Trios sind ebenfalls dahin zu zählen, dergleichen einige Violinconcerte. Eines davon, C-dur $^2/_4$, (im Jahre 1769 von Breitkopf in Mscpt. angezeigt) ist eigens in Haydn's erstem Entwurf-Katalog bezeichnet mit „Concerto per il Violino ex C, fatto per il Luigi". Als Solospieler trat Tomasini ein einzigesmal in Wien auf; er spielte im Jahre 1775 in einer Akademie der Tonkünstler-Societät ein Violinconcert, wahrscheinlich eigener Composition, denn Tomasini war auch selbst productiv; seinem Fürsten Nicolaus componirte und dedicirte er XXIV Divertimenti per il Paridon, Violino e Violoncello,

51 Brief an den Oboisten Joseph Elßler.

die in schöner Abschrift von Elßler's Hand im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien aufbewahrt sind; der Musikalienhändler J. Traeg in Wien kündigte 1799 in seinem Katalog noch folgende Werke in Mscpt. an: II Concerti a V. princ. con acc.; II Sonate a V. solo e B.; XII Quartetti a 2 V. A. et B.; ferner sind in der Wiener Zeitung und Allgemeinen Musik-Zeitung von Traeg und von Mollo als gestochen angezeigt: XII Variations pour le Violon; Trois Duos concertants pour deux Violons, dédiés à Mr. J. Haydn. Im Magasin de l'imprimerie chimique erschienen auch: Trois Quatuors, oeuvre 8, dédiés au Prince régnant, Nicolas d'Esterházy. Ein Violinconcert von Tomasini spielte dessen Sohn in Wien im Jahre 1796 in der Akademie der Tonkünstler-Societät, bei Gelegenheit der Feier des 25jährigen Bestehens dieses Vereines, dem der Vater seit dessen Gründung als Mitglied angehörte. Tomasini starb am 25. April 1808 im 67. Lebensjahre und sein Leichnam wurde in der Bergkirche in derselben Gruft beigesetzt, die später auch Haydn aufnahm. Der Fürst, Nicolaus II, ehrte das Andenken Tomasini's, der nahezu ein halbes Jahrhundert seiner Kapelle angehörte, indem er der Witwe 400 Fl. und ihren unmündigen Kindern 200 Fl. Gnadengehalt aussetzte. Zwei Töchter, Elisabeth und Josephine, waren in der Kapelle von 1807 bis 1810 als Discantistinnen angestellt und sangen gelegentlich auch bei den Opernaufführungen in Eisenstadt. Ueber seinen Sohn Anton, meistens Luigi genannt, sei hier, obwohl der Zeit bedeutend vorgreifend, der Zusammengehörigkeit halber noch das Nöthige beigefügt.

Luigi (Anton) Tomasini wurde am 17. Feb. 1775 zu Eisenstadt geboren und kam im Jahre 1796 als Violinist und Bratschist in die fürstliche Kapelle. Bei seinem vorerwähnten Wiener Auftreten in demselben Jahre legte ihm die Akademie-Ankündigung bereits das Prädicat „berühmt" bei. Im Jahre 1801 trat er ein zweitesmal in der Tonkünstler-Societät und im Jahre 1806 im Augartensaal mit einem Concert auf. Die Nachrichten über ihn stimmen darin überein, daß ihm ein bedeutendes Talent beschieden war. Glaubwürdige Personen, die ihn oft spielen gehört, (unter ihnen der im Jahre 1871 zu Wien verstorbene sehr gediegene Musiker Joh. Navratil, welcher der Kapelle von 1817 bis 1831 angehörte) lobten seinen vollen schönen

Ton, seine bedeutende Geläufigkeit und überaus leichte Auffassung. Trotzdem kam er nicht entsprechend vorwärts, woran hauptsächlich sein Leichtsinn und unordentlicher Lebenswandel Ursache war. Seine Urlaubszeit in Wien, die er regelmäßig auf eigene Faust ausdehnte, benutzte er lediglich zum Schuldenmachen; statt zu studiren, trieb er sich tagelang in Wirths- und Kaffeehäusern herum, schwächte seinen Körper und vernachlässigte sich derart, daß Hummel, der damalige fürstliche Concertmeister, von ihm sagte, daß man außer seinem Talente nichts Vernünftiges von ihm gewohnt sei. Zweimal vom Fürsten aus der Kapelle ausgestoßen, wurde er doch wieder, das eine Mal (1803) auf Fürbitte Haydn's, das zweite Mal (1811) auf Vorstellung des Kapellmeisters Fuchs, des Nachfolgers Haydn's, wieder aufgenommen und jedesmal wurde ihm sein Gehalt obendrein noch erhöht, so daß er im Jahre 1811 als Dirigent bei der zweiten Violine (nebst freiem Quartier, 6 Klafter Holz und täglich eine Maß Wein) einen Gehalt von 1800 Fl. (im damaligen Geldeswerth) bezog. Als die Kapelle nach jahrelanger Stockung 1820 wieder flott wurde, rückte Tomasini als Dirigent bei der ersten Violine vor. Haydn's Votum über ihn (Vorstellung an den Fürsten) lautete vordem: „Um das seltene Genie des Bittstellers |: so durch zufällige Krankheit und darauf folgende Dürftigkeit in etwas zerrüttet wurde :| wieder in gehörige Ordnung zu bringen, wäre meine unmaßgebliche Meinung, dasselbe durch die Gnade der Hochfürstlichen Durchlaucht mit einer jährlichen Zulage von 100 Fl. oder wenigstens 50 Fl. zur größeren Thätigkeit fernerhin zu zwingen." Doch der Unverbesserliche ließ sich auch durch Großmuth nicht zwingen, kam immer mehr an Leib und Seele herab und starb endlich in Eisenstadt am 12. Juni 1824. Er war im Jahre 1803 in die Tonkünstler-Societät in Wien eingetreten und die Witwe genoß demgemäß bis zu ihrem Tode (1853) durch 29 Jahre die Wohlthat einer statutenmäßigen Pension.

Joseph Weigl wurde am 1. Juni 1761, damals 20 Jahre alt, auf Anrathen seines Busenfreundes Haydn als Violoncellist in die fürstliche Kapelle aufgenommen und verließ dieselbe im Jahre 1769, um in Wien eine Orchesterstelle bei der italienischen Oper anzutreten; 1792 wurde er Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle und starb als k. k. Hof- und Kammermusikus am

25. Jan. 1820 im 79. Lebensjahre. Nach dem Todten-Protokoll war er von Wien gebürtig; nach Gaßner's Universal-Lexicon der Tonkunst war er in Baiern am 19. März 1740 geboren. Nach Traditionen, die sich in der Familie erhalten haben, ist die letztere Annahme die richtigere. — Im Jahre 1764 vermählte sich Weigl mit Anna Maria Josepha, Tochter des fürstlichen Buchhalters Anton Scheffstoß. Sie war am 24. Juni 1742 in Eisenstadt geboren und trat, wie bereits erwähnt, am 1. Jan. 1760 als Chor- und Cameralsängerin in fürstliche Dienste. Sie verließ gleichzeitig mit ihrem Manne Eisenstadt und wurde in Wien im Theater n. d. Burg als Sängerin für Oper und Singspiel angestellt, verließ aber die Bühne für immer im Jahre 1773. Müller[52] nennt sie „eine große Tonkünstlerin und Schauspielerin und in beiden Fächern (ernste Oper und Singspiel) gleich stark". Schönfeld[53] sagt, daß sie aus eigener Abneigung zum Verdruß aller Kunstkenner die Bühne verließ und sich zum großen Leidwesen derselben seitdem nirgends mehr hören ließ und daß durch Entbehrung ihres angenehmen seelenvollen Gesanges die Tonkunst sehr viel an ihr verlor. Sie starb zu Wien am 30. Nov. 1824 im 82. Lebensjahre. — Haydn, der in Eisenstadt und Esterház, theils gemeinschaftlich mit seiner Frau, theils allein, häufig zu Gevatter gebeten wurde, hob auch am 28. März 1766 zu Eisenstadt das erste Kind seines Freundes Weigl aus der Taufe. Der Täufling erhielt den Namen Joseph, widmete sich ganz der Musik und wurde kaiserlicher Operndirector und Vice-Hofkapellmeister. Seine Oper „Die Schweizerfamilie", die den besten Sängerinnen eine willkommene Aufgabe bot, hat seinen Namen vorzugsweise verbreitet. Von welch' frommen, gläubigen und liebevollen Gefühlen Haydn bei diesem Taufact durchdrungen war, bezeugen die Eingangsworte eines Briefes, den er nach 28 Jahren seinem Pathen nach Anhörung einer Opera buffa desselben schrieb. Er lautet nach dem Original:[54]

---

52 Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen u. s. w. in Wien 1772. S. 74.

53 Jahrbuch der Tonkunst. 1796. S. 67.

54 Im Besitz des Sohnes, des k. k. Feldmarschall-Lieutenants i. P. Leopold Ritter von Weigl. Der Brief wurde zuerst im Wiener Theater-Almanach

Liebſter Pathe!

Da ich Sie nach Ihrer Entſtehung auf meinem Arme trug, und das Vergnügen hatte Ihr Tauf Pathe zu ſeyn, flehete ich die Allmächtige Vorſicht an, Ihnen den vollkommenſten Grad eines Muſikaliſchen Talents zu verleihen. Mein heißer Wunſch wurde erhört: — — ſchon ſeit langer Zeit habe ich keine Muſic mit ſolchem Enthuſiaſt empfunden als Ihre geſtriche La Principessa d'Amalfi: Sie iſt gedankenneu, Erhaben, ausdrucksvoll kurz — ein Meiſterſtück. — Ich nahme den wärmſten antheil an dem gerechten Applaus, ſo man Ihnen gab. Fahren Sie fort liebſter Pathe dieſen ächten Styl ſtets zu beobachten, damit Sie die Ausländer neuerdings überzeugen, was der Teutſche vermag. anbey aber erhalten Sie Mich alten Knaben in Ihrem angedenken. Ich liebe Sie herzlich, und bin Liebſter Weigl

Ihr Herzensfreund und Diener
Joſeph Haydn.

Von Hauß den 11. Jänner 1794.

Der im Jahre 1762 in die fürſtliche Kapelle eingetretene Waldhorniſt Thaddäus Steinmüller war, wenn nicht ſelbſt ein geſchickter Virtuoſe, doch ein guter Lehrmeiſter auf ſeinem Inſtrument. Seine von ihm gebildeten Söhne, Johann, Wilhelm und Joſeph, ließen ſich in den 80er Jahren mit ungewöhnlichem Beifall in Hamburg, Hannover, Dresden, Magdeburg und Leipzig hören, namentlich wird ihr Adagio gelobt. Sie componirten auch gemeinſchaftlich Duette und Terzette für ihr Inſtrument. In Hamburg bliesen ſie ein Doppelconcert von Roſetti und ein Concert für drei Hörner von Hoffmeiſter. In Magdeburg waren ſie „die erſten Virtuoſen, die ſich nach Lolli einer reichen Einnahme rühmen konnten".[55] Sie kamen alle

---

auf das Jahr 1795 veröffentlicht (nur fehlen dort die Ausgangsworte); ferner in der Wiener Allg. Muſ. Ztg. 1846, Nr. 31; auch bei Nohl, Muſikerbriefe, S. 150 iſt derſelbe aufgenommen. — Die erſte Aufführung der Oper La Principessa l'Amalfi fand am 10. Jan. 1794 im Theater n. d. Burg ſtatt.

55 Siehe u. a. Cramers Magazin für Muſik. 1784. S. 44.

drei in Eisenstadt zur Welt und wurden vom Ehepaar Haydn aus der Taufe gehoben. Ihr Vater verließ die Kapelle im Jahre 1772.

Der Waldhornist Karl Franz wurde am 9. April 1763 in die Esterházy'sche Kapelle aufgenommen. Sein Gehalt war höher als der seiner Collegen; er bezog jährlich 300 Fl., 30 Fl. Quartiergeld und ansehnliche Naturalien. Die Acquisition dieses Künstlers muß dem Fürsten sehr erwünscht gewesen sein, denn Franz war nicht nur ein ganz vorzüglicher Waldhornist, sondern er wurde bald auch ein nicht minder ausgezeichneter Barytonspieler. Franz wurde im Jahre 1738 zu Langenbielau, unweit Reichenbach in Schlesien geboren, und kam im Jahre 1758 nach Olmütz zum Erzbischof Leopold Friedrich Grafen von Egkh, der aber schon am 15. Dec. 1760 starb.[56] Das Baryton, das Franz, wie es scheint, erst in seiner Esterházy'schen Anstellung kennen lernte, hat er vervollkommnet und sein Spiel soll von äußerst melancholisch sanfter Wirkung gewesen sein. Da ihm angeblich der Fürst nicht erlauben wollte zu heirathen, verließ er die Esterházy'sche Kapelle im Dec. 1776 und ging nach Preßburg zum Cardinal Bathiany, wo er 8 Jahre blieb; sodann begab er sich auf Reisen und soll auch in Wien innerhalb zwei Jahren 12 Concerte mit großem Beifall gegeben haben. Im Jahre 1787 wurde er als Kammermusikus nach München berufen, wo er 1802 starb.[57] Sein Instrument nannte er den König aller Instrumente. Haydn hat eigens für ihn eine Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen" componirt, die Franz u. a. in Nürnberg im Jahre 1788 mit sehr angenehmer Stimme sang und sich selbst dazu auf dem Baryton begleitete. Diese, als ein Meisterstück geschilderte Cantate, mit den Worten beginnend: „Er ist nicht mehr! Tön' trauernd, Baryton"! ist spurlos verschwunden; den Text findet man in der Boßler'schen Musikalischer Realzeitung für das

56 Bibliotheca historica medii aevi etc. Supplement von August Potthast. Berlin 1868. S. 373.

57 Siehe u. a. A. C. J. A. Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. Breslau 1830. Joh. Georg Meusel, Museum für Künstler und Kunstliebhaber. Mannheim, 4. Stück, 1788. S. 100. — Mus. Real-Zeitung f. d. J. 1788. Bd. I. Spever, S. 47.

Jahr 1788, Speyer, Nr. 8, S. 47. Franz sagt zwar im Jahre 1787 selbst „ich spielte vor 3 Jahren zu Wien in einer großen Gesellschaft hoher Herrschaften", von den erwähnten 12 Concerten ist jedoch nichts bekannt. Franz scheint sich nur privatim haben hören lassen. Nur einmal finden wir auf einem Zettel des einst bestandenen Landstraßer Theaters, 15. Oct. 1793, folgende Notiz: „Ein Diversement vom Herrn Haiden, gespielt auf dem Bariton vom Herrn Fitz." Der übrigen Orthographie entsprechend dürfte dies etwa unser Virtuose gewesen sein.

Abermals verführt uns ein Name, der Zeit vorzugreifen. Wenn auch nicht in den Conventionalen, so findet sich doch in den Archivs-Rechnungen und Kirchenbüchern in den 60er Jahren der Name Elßler. Es ist der schon früher erwähnte Name des Copisten Haydn's, seines treuen Dieners, der ihm im Tode die Augen zudrückte. Haydn's Zuneigung zu ihm und zu seiner Familie datirt weit zurück. Der Meister stand mit seiner Frau in Eisenstadt zunächst am 7. Oct. 1766 als Beistand bei der Vermählung des Joseph Elßler, fürstlichen Copisten, der aus Kieslingen in Schlesien stammte. Er heirathete die Jungfrau Eva Maria Köstler, Tochter eines Scharschmiedes und Montan-Uhrmachers. Eva Elßler starb am 23. Mai 1806 in Eisenstadt, 66 Jahre alt. Alle Kinder aus dieser Ehe hob das Haydn'sche Ehepaar aus der Taufe. Der älteste Sohn, Joseph, geboren am 7. Aug. 1767, versah nach dem Tode des Vaters auf Anordnung des Fürsten den Copistendienst seines Vaters und bezog, obwohl erst 15 Jahre alt, in Berücksichtigung der zahlreichen Familie, schon einen förmlichen Gehalt. Im Jahre 1796 wurde er als Oboist in die Feldharmonie, und am 1. Nov. 1800 in die fürstliche Kapelle aufgenommen. Er starb zu Wien am 6. Oct. 1843. Der Zweitgeborene, Johannes (Florianus), wurde in Eisenstadt am 3. Mai 1769 geboren. Haydn dürfte ihn etwa im Jahre 1790 oder einige Jahre früher als Copist verwendet haben. Jedenfalls begleitete er seinen Meister auf dessen zweiter Reise nach London als Secretär. Nach Aussage des bejahrten Domorganisten Andreas Bibl war Elßler ein wohlgebauter, brunetter Mann von mittlerer Statur und von mehr ernstem Wesen; nur wenn auf seinen Herrn die Sprache kam, wurde er lebendig und leuchteten seine Augen. Entgegen dem Sprüchwort: „Kein Held ist groß vor seinem Kammer-

diener" hatte Elßler eine unbegrenzte Verehrung für Haydn; er wurde namentlich in des Meisters letzten Lebensjahren sein alles ordnendes Factotum im Hause und wußte jede nur irgend mögliche Störung mit liebevoller Sorgfalt von dem hinfälligen Greise abzuwenden. Es war nicht mehr der Diener, der ihn pflegte, sondern der treue Freund, der durch Pflege und Aufmerksamkeit die Tage des Meisters zu verschönern und zu verlängern trachtete. Seine Verehrung ging so weit, daß er, sich unbelauscht wähnend, beim Aufräumen der Wohnung mit dem Rauchfeuer vor dem Bilde Haydn's einige Zeit inne hielt, um ihm wie vor einem Altar sein Opfer darzubringen. Elßler schrieb eine äußerst reinliche, sorgfältige Notenschrift. Wenn man ihn mehrfach beschuldigt, er habe seine Handschrift als Autograph Haydn's sich theuer bezahlen lassen, so ist dies eine leichtsinnige, unverantwortliche Verleumdung; Elßler war einer solchen That unfähig, er hätte sie als ein Sacrilegium angesehen. Wenn sich freilich Leute aus zweiter Hand irre führen ließen (und es existiren wirklich solche vermeintliche Autographe, selbst große Werke, z. B. die sogenannte Nelson-Messe), so hatte Elßler keinen Theil daran und kann für die betrügerische Gewinnsucht Anderer nicht verantwortlich gemacht werden. Johann Elßler wohnte nach Haydn's Rückkehr aus London in Wien und vermählte sich in der Vorstadt Gumpendorf am 23. Jan. 1800 mit der ledigen Mehlmesserin (Verkäuferin) Therese Prinster, Tochter des Maurergesellen Joh. Prinster aus Meran in Tyrol, dessen beide Söhne, Anton und Michael, als vorzügliche Waldhornisten eine Zierde der Esterházy'schen Kapelle wurden. Therese starb am 28. Aug. 1832, 53 Jahre alt. Die ersten zwei Kinder aus dieser Ehe hob Haydn aus der Taufe; beim dritten ließ er sich durch seine Wirthschafterin, Anna Kremnitzer, vertreten; die folgenden hob sie für ihre eigene Person aus der Taufe. Joseph, der älteste Sohn, geb. am 23. Aug. 1800, wurde Chordirector des k. Hoftheaters in Berlin und starb daselbst am 10. März 1872. Therese, das 5. Kind, geb. am 5. April 1808, und Franziska, das 6. Kind, geb. am 23. Juni 1810, wurden gefeierte Koryphäen der Tanzkunst. Therese, vom König von Preußen zur Frau von Barnim erhoben, vermählte sich mit Prinz Adalbert von Preußen; Franziska (der Kunstwelt geläufiger unter dem populären Namen Fanny) blieb und bleibt noch immer unübertroffen

im Reiche Melpomene's. Johann Elßler ſtarb zu Wien am 12. Jan. 1843. Haydn hatte ihn im 2. Teſtamente im §. 42 in der Hauptſache alſo bedacht: „Vermache ich meinem treuen und rechtſchaffenen Bedienten Johann Elßler Sechstauſend Gulden.“ —

Wir wenden uns nun dem Sänger-Perſonale zu, einer Rubrik, in der uns in der Folge manche Ueberraſchungen bevorſtehen.

Der am 1. Jan. 1759 in die fürſtliche Kapelle aufgenommene Tenoriſt Karl Friberth[58], deſſen ſchon früher wiederholt Erwähnung geſchah, war eines Schullehrers Sohn, geb. am 7. Juni 1736 zu Wullersdorf in Nieder-Oeſterreich. In Wien wurde er vom damaligen Hofcompoſitor Joſ. Bonno im Geſang und ſpäter von Gaßmann in Compoſition unterrichtet. Der Prinz von Hildburghauſen engagirte ihn für ſeine Concerte; gleichzeitig war er im Dom als erſter Tenoriſt angeſtellt und ſang bei den italieniſchen Opern-Vorſtellungen in den kaiſerlichen Luſtſchlöſſern. Auch bei dem mit ſeltener Pracht veranſtalteten Feſte, das der genannte Fürſt auf ſeiner Beſitzung Schloßhof dem kaiſerlichen Beſuch im Jahre 1754 gab, wird Friberth genannt[59], er ſang daſelbſt in Gluck's Le Chinesi. Friberth erhielt anfangs jährlich 300 Fl., bis dahin der größte Gehalt, den ein Mitglied der Kapelle bezog; ſpäter hatte er 482 Fl. und freies Quartier. Er blieb jahrelang der bedeutendſte Sänger des Fürſten und war Haydn für ſeine Opern unſchätzbar, ſowohl als Sänger als auch als Dichter, denn mehrere Operntexte ſtammen von Friberth her. Beide wurden denn auch die intimſten Freunde. Im Mai 1776 verließ Friberth die Kapelle, ging nach Wien und wurde Kapellmeiſter in der oberen und unteren Jeſuitenkirche (Pfarrkirche am Hof und Univerſitätskirche) und in der Minoritenkirche. Auf einer Reiſe nach Italien, die Friberth auf Koſten des Fürſten im Jahre 1796 unternahm, wurde ihm vom Pabſte Pius VI. „wegen ſeiner Verdienſte in der

58 Dittersdorf und Andere nennen ihn irrthümlich Joſeph. Sein Taufname, ſchon S. 88 berichtigt, war nach dem Pfarr-Regiſter: Franciscus Carolus.

59 Auch hier iſt in A. Schmid's „Gluck“, S. 56 der Taufname zu berichtigen.

Musik" der Orden vom goldenen Sporn verliehen. In Wien war er einer der ersten und eifrigsten Mitglieder der Tonkünstler-Societät, in deren Akademien er auch als Solosänger auftrat und jahrelang als Assessor, Secretär und Rechnungs-Revisor die Verwaltungs-Angelegenheiten besorgte. Im Jahre 1812 suchte er nach um Enthebung vom jährlichen Beitrag (er war bereits 18 Jahre Witwer), erbot sich aber, seine Stelle auch ferner bekleiden zu wollen. Beides wurde ihm bewilligt, denn die Societät, seine Verdienste anerkennend, hielt es für ihre Pflicht „so einen würdigen Mann noch viele Jahre als Ehrenmitglied beibehalten zu können". Friberth's Gesangunterricht wird gelobt; Schönfeld [60] spricht von „der gefälligen Fribertischen Methode"; als Componist wandte er seine Thätigkeit vorzugsweise der Kirche zu; eine Sammlung deutscher Lieder für das Clavier gab er in den 80er Jahren gemeinschaftlich mit Leopold Hofmann bei Kurzböck in Wien heraus. Er starb, als Künstler und Mensch allgemein geachtet, am 6. Aug. 1816. Im Jahre 1769 hatte sich Friberth mit einer Sängerin der fürstlichen Kapelle, Maria Magdalena Spangler vermählt, der wir schon S. 119 gedacht haben. Von Haydn empfohlen, bezog sie, obwohl nur dritte Discantistin, den bis dahin höchsten Gehalt, 500 Fl. jährlich.

Es erübrigt noch, des Leopold Dichtler zu erwähnen, der als zweiter Tenorist im Jahre 1763 mit 300 Fl. Gehalt angestellt wurde und in Haydn's Opern von den hier erwähnten Sängern am spätesten noch genannt ist. Im vorgerückteren Alter war er bei der Chormusik als Violonist thätig. Er starb am 15. März 1799. Dichtler heirathete im Oct. 1764 die im Jahre 1757 in die Kapelle aufgenommene Discantistin Barbara Fux. Auch bei dieser Vermählung ist Haydn als Zeuge genannt. Barbara Dichtler sang in der Kirche und auf der Bühne, auch in Haydn's Opern. Ihr Ende war tragisch: Als sie am 19. Sept. 1776 in der Oper L'isola d'amore als Belinde auftrat, stürzte sie mitten im Gesang mit einem Aufschrei plötzlich todt nieder.

---

60 Jahrbuch der Tonkunst. 1796. S. 17.

Wir sind nun im Lebensgange Haydn's weit genug vorgeschritten, um uns die Gesammtsumme seiner bisherigen Leistungen als Componist vergegenwärtigen zu können. Dieselben lassen sich in einer großen Gruppe übersichtlicher zusammenfassen und wenn auch das, was bei dieser Gelegenheit über die Bedeutung Haydn's als Schöpfer neuer Bahnen zu sagen ist, mehr auf Rechnung der späteren Werke gesetzt werden muß, so bilden die hier zu besprechenden doch den Grundstock, den Ausgangspunkt seines Wirkens; wären wir ja doch ohne deren genauere Kenntnißnahme nicht im Stande, das große Verdienst Haydn's um die Entwickelung der wichtigsten Richtungen in der Musik nach ihrem vollen Werthe zu würdigen.[61] Es soll dabei soviel wie möglich auf solche Werke aufmerksam gemacht werden, die durch Vervielfältigung sich erhalten haben und der Oeffentlichkeit noch heute zugänglich sind. An ihrer Hand, nebst Beachtung ihrer chronologischen Folge und mit Berücksichtigung dessen, was Haydn an gleichartigen Werken vorlag, wird es uns dann ein Leichtes sein, das allmählige Keimen und Blühen seines Schaffens zu verfolgen. Wir werden dann selbst solche Jugendarbeiten, welche nur ein historisches Interesse beanspruchen können, nicht ganz verleugnen. Haydn's Verdienste um die Instrumentalmusik sind allgemein anerkannt: er hat die vorgefundenen unfertigen Formen aus ihren Anfängen herausgearbeitet und ihnen jene feste Grundlage gegeben, auf der seine Nachfolger weiter bauen konnten. Er erweiterte diese Formen, bereicherte sie mit lebensfähigeren, ausdrucksvolleren Elementen, übertrug dieselben aus der Sonate auf Quartett und Symphonie und wußte hier durch Gehalt und durch eine geniale, dem Charakter jedes Instrumentes angemessene Verwendung dem Orchester das größte Gebiet zu erorbern. Mit Recht wird er deshalb auch als der Vater, der eigentliche Schöpfer der ganzen Instrumentalmusik angesehen, denn kein Componist des vorigen

61 „Die Popularität Jos. Haydns beruht auf den Werken der letzten zwanzig Jahre seines langen Lebens, wir kennen ganz vorzugsweise den nachmozartischen Haydn, der aufstrebende Haydn, der die Instrumentalmusik befreite und aufbaute, ist so gut wie verschollen, wenn man von einer Anzahl seiner früheren Quartette absieht." O. Jahn, Beethoven und die Ausgaben seiner Werke. Separatabdruck aus den „Grenzboten", 1864, S. 6.

Jahrhunderts hat für den Fortschritt und die Ausbildung derselben so viel gethan als Haydn, der die sämmtlichen Uebergänge in der neueren Musikgeschichte von Bach auf Gluck, Mozart und Beethoven mit erlebt und mit vermittelt hat. Dadurch aber, daß er seine Werke gleich anfangs mit gesunden volksliedmäßigen Weisen durchwebte, gab er ihnen jenes harmlose, innige und gemüthvolle Gepräge, das ihn zugleich zum populärsten Componisten stempelte. Der Grundzug Haydn's ist Wahrheit und Natürlichkeit; all' seine Werke athmen Gesundheit, Frische und Frohsinn. Seine künstlerische Organisation wies ihn mehr auf ein heiteres, sinnvolles Spiel der Empfindungen hin; seine Werke sind daher auch der Ausdruck eines heiteren, kindlichen Gemüthes, einer stillen und wohlgefälligen Behaglichkeit, die aber ebenso oft, von Lebensfreudigkeit gehoben, zur fröhlichsten, heitersten Laune überspringt. Haydn selbst gestand Dies (S. 114) im Punkt seiner musikalischen Neckereien, daß sie in seinem Wesen begründet wären, ein Charakterzug, der ehemals von Gesundheitsfülle herrührte — „man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt". Dieser nie versiegenden Quelle halber, die Haydn in der liebenswürdigsten Weise auf seine Werke zu übertragen wußte, hat man ihn häufig auch den deutschen Sterne (Yorik) genannt.[62] Wenn der in seinen früheren Werken vorherrschende Muthwille, die oft ausgelassene Lustigkeit sich in späteren Jahren auch mehr in Schranken zu halten wußte, so genügten sie doch, ihn in den Augen oberflächlicher Beurtheiler eben nur als musikalischen Spaßmacher gelten zu lassen, denn humoristische Laune war in

62 Musik. Almanach auf das Jahr 1782, S. 21. Auch mit Wieland (wegen seiner Fruchtbarkeit, obwohl Haydn ungleich bedeutender und origineller), mit Jean Paul (wegen reicher Phantasie), mit Gellert (wegen Vielseitigkeit) wurde Haydn verglichen. Carpani (Le Haydine, p. 214) nennt ihn den Tintoretto unter den Musikern. Geistreiche Vergleiche mit Mozart giebt Arnold (Mozart und Haydn. Versuch einer Parallele, 1810). Zusammenstellungen mit andern Musikern sind nicht selten. E. T. A. Hoffmann findet in Haydn's Compositionen den Ausdruck eines kindlich heiteren Gemüths, Mozart führt ihn in die Tiefe des Geisterreichs, Beethoven in das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen. (Phantasiestücke I, 4; ges. Schr. VII, S. 55.) Bekannt ist auch Reichardt's Vergleich der drei Meister als Quartettcomponisten.

der Musik noch nicht anerkannt.[63] Die Wiener Musiker, die Haydn lange Zeit nicht als ebenbürtig oder gar als ihnen überlegen anerkennen wollten, rechneten ihm seinen humoristischen Stil förmlich als Fehler an und stritten darüber, wie weit die Freiheiten gegen Regeln, die Haydn mit großer Ueberlegung sich erlaubte, überhaupt statthaft seien; sie ahnten freilich nicht, daß der scheinbar spielenden Oberfläche wohlberechneter Ernst zu Grunde lag. Am rechten Orte wußte Haydn diesen Ernst auch geltend zu machen, obwohl er in nur wenigen Fällen zu inniger wahrhafter Trauer hinneigte. Witz und Laune (letztere aber nie zur Grille ausartend) behielten die Oberhand, verfeinerten sich, wurden gleichsam männlicher und so blieb Haydn bis auf den heutigen Tag der größte Humorist im Reiche der Töne, der bis ins hohe Alter Jugendfrische zu bewahren wußte und unsere Herzen in liebenswürdigster Weise durch naiv-frohe, treuherzige Schalkheit und durch die einfachsten, natürlichsten Mittel bezwang. Heben wir noch ganz besonders sein zu aller Zeit beachtetes Maßhalten hervor, seine weise Oekonomie im Einzelnen und Ganzen, die ihn stets zu rechter Zeit aufhören ließ, denn Haydn liebte eben so wenig Unklares und Schwankendes, als er jedes überflüssige Abschweifen, jeden Wortschwall in Tönen verabscheute. Endlich noch seinen unerschöpflichen Reichthum an Ideen, seine reiche Phantasie, die ihm immer neue Gedanken zuführte, denn so unendlich viel auch Haydn componirte, so hat er sich doch äußerst selten selbst wiederholt; aber den unverkennbaren Stempel seines Genies, seines echt deutschen, gemüth- und humorvollen Geistes tragen alle seine Werke. „Echt Haydnisch" sagen wir, wenn wir die ersten Takte einer seiner Compositionen hören, und wissen dann, daß uns die Lebenssorgen für

63 Der Componist J. A. P. Schulz (namentlich bekannt durch seine Chorgesänge) befand sich einst als Zuhörer in einem Concert, wo man eine Symphonie von Haydn vortrug. Ein ehemaliger Kapell- und Theatersänger neben ihm, in der Meinung, sich Schulz gefällig zu machen, da er wußte, daß er ein Schüler Kirnberger's war, sagte zu ihm: „Was denken Sie von diesem Lustigmacher?" Schulz, voll Unwillen und Erstaunen über eine solche Lästerung seines Lieblings, antwortete: „Vor diesem Lustigmacher fall' ich nieder und bete ihn an." (Allg. Mus. Ztg. 1801, Nr. 24.)

die nächsten Momente in herz- und sinnerquickender Weise verscheucht werden.[64]

Haydn's bisherige Instrumentalmusik zerfällt in zwei Abtheilungen. Erstens: In die Kammermusik, bestehend aus Solos für Clavier (allein und mit Begleitung), und aus Duos, Trios, Quartetten und überhaupt mehrstimmige Compositionen für Streich- und Blasinstrumente, welche unter verschiedenen Benennungen (Divertimenti, Notturni, Cassationen, Parthien, Scherzandi) zum Theil concertirender Art sind. Zweitens: In Orchestercompositionen für den Concertsaal (Symphonien). In der Gesangmusik beschäftigen uns für jetzt nur die zum Theil schon erwähnten Werke: erste Messe, Te Deum und einige kleinere Kirchencompositionen. (Ueber die Operetten, das Festspiel Acide und die Gelegenheitscantate wurde das Nöthige bereits gesagt.)

Zunächst auf die Symphonie, als den Gipfelpunkt der Instrumentalmusik übergehend, seien einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt. Es bedurfte geraumer Zeit, bis die, in weitestem Sinne gebrauchte Bezeichnung Sinfonia ausschließlich jenem Gebiet angewiesen wurde, das wir heutzutage unter diesem Namen verstehen. In Italien bildete die Sinfonia den, der Oper vorangehenden Instrumentalsatz, der an Stelle der in Frankreich von Lully eingeführten, mit einem Grave beginnenden Ouverture (anfangs in der bescheidensten Form der Ausführung) durch Scarlatti feststehende Norm wurde. Diese italienische Sinfonia bestand regelmäßig aus drei zusammenhängenden Sätzen: Allegro, langsamer Satz, gesteigertes Allegro. Die Symphonie in unserm Sinne entwickelte in Italien zuerst Giovanni Battista Sammartini, indem er das Orchester mannigfacher

64 David Strauß, der Haydn vortrefflich schildert, macht die Bemerkung: „Wo man auf einem Concertzettel eine Haydn'sche Symphonie angekündigt liest, da mag man getrost hineingehen, man wird sich gewiß nicht getäuscht finden, es müßte denn durch die Ausführung sein. Denn da kann es allerdings vorkommen, daß gerade sogenannte bessere Orchester es am schlimmsten machen. Sie wenden gerne ihre Effectmittel, ihre schroffen Wechsel in Tonstärke und Tempo, worauf so manche neuere Compositionen berechnet sind, auf eine Musik an, die nur der schlichteste Vortrag richtig zur Erscheinung bringt." (Der alte und der neue Glaube. 3. Aufl. 1872, S. 347.)

verwendete, die Bratsche vom Baß trennte und der zweiten Violine eine selbständigere Bewegung gab und auch die Technik des Spiels förderte. In Deutschland bildeten die Componisten der Mannheimer Kapelle dieselbe mit Erfolg aus, bis Haydn sie Alle durch die unerschöpfliche Fülle ursprünglicher Productionskraft und gründliches Wissen überholte.[65] Zu der ursprünglichen Besetzung der Symphonie (Streichinstrumente allein) traten allmählig Oboe, Waldhorn, Fagott, Flöte, Klarinette, Trompeten und Pauken hinzu, bei welcher Bereicherung mit mehr oder weniger Recht die Componisten Vanhall, Toeschi, Vanmaldere, Joh. Stamitz, Joh. Agrell und der Franzose Gossec in Verbindung gebracht werden. (Agrell schrieb schon im Jahre 1725 in Cassel 6 vielstimmige Symphonien, die im Jahre 1746 im Druck erschienen.) — Den ursprünglichen drei Sätzen wurde im Laufe der Zeit als vierter der Menuett hinzugefügt, vielleicht eine Entlehnung (oder, wenn man will, ein Ueberbleibsel) der Suite. Ob Haydn der Erste war, der in dieser Weise vom Menuett Gebrauch machte, ist noch zu beweisen. (Manche nennen hier den mit Haydn in gleichem Alter stehenden vorgenannten Gossec.) Den Menuett verdrängte das Scherzo, das Beethoven zur höchsten Vollendung ausbildete; doch hielt er in seiner achten Symphonie wenigstens noch am Tempo di Menuetto fest.

Nur ausnahmsweise griff man später in der selbstständigen Symphonie zu der früheren Weise zurück, die ursprünglichen drei Sätze als zusammenhängendes Ganze darzustellen. In der Regel schloß man jeden Satz für sich ab, widmete ihm einen freieren Spielraum und verlieh ihm zugleich mehr Selbstständigkeit und einen ausgeprägteren Charakter, wie wir dies schon in Sebastian Bach's Cöthener Concerten (1721) dargestellt finden.[66] Die erweiterte Gestaltung der einzelnen Sätze der Symphonie fußt auf der Claviersonate, wie sie uns nach Phil. Emanuel Bach's Vorgang von Haydn ausgebildet überliefert wurde.

Der erste, meist kräftig gehaltene Satz, Allegro, wird in der Regel in zwei Theile geschieden; im Hauptthema spricht sich

---

65 Jahn, Mozart, 2. Aufl. I, 165 u. 296 fg. Carpani, Le Haydine, p. 56 fg.

66 Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach, Bd. I, 1873, S. 733 fg.

der Charakter des Satzes aus; ein zweites Motiv, dem Ausdruck und der Structur nach contrastirend, tritt ihm in der Dominanten-Tonart gegenüber; gegen den Schluß hin folgt zuweilen noch ein drittes. Freie Mittelglieder verbinden die verschiedenen Motive und schließt dieser erste Theil mit der Tonart der Dominante ab. Dem Anfang des zweiten Theiles fällt die Aufgabe der Verarbeitung eines der vorhergegangenen Motive zu; nach Belieben wird das eine oder andere Motiv oder mehrere oder selbst ein neu zugeführtes dazu verwendet. Diese, der kunstvollen Schreibart weiten Spielraum gewährende Durchführung leitet schließlich in die Haupttonart und zum ersten Thema zurück und auf den Abschluß in der Dominante folgt dann das zweite Thema in der Haupttonart und häufig noch nach Wiederholung des zweiten Theiles zu größerer Steigerung eine Coda, die in prägnanter Kürze die wesentlichen Elemente des Ganzen zusammenfaßt.

Der zweite oder Mittelsatz bewegt sich in langsamem Zeitmaß, Adagio, Andante, Allegretto und ihren Varianten. In der Anlage und Ausführung ist er dem Liede, der Romanze oder der in der Oper entsprechenden Cavatine nachgebildet. Seine Gestaltung basirt einfach auf einer Ausbreitung der Hauptmelodie, mit verwandtem schmückendem Beiwerk durchflochten. Zuweilen zerfällt auch dieser Satz in zwei Theile, die wohl auch wiederholt werden und selbst noch eine Coda zulassen; im zweiten Theil wird dann gerne der Gegensatz der Dur- und Molltonart benutzt. Aus dem einfachen Liede gestaltete sich bei immer vollerer und reicherer Ausführung das tiefpoetische Adagio, in seinem Höhepunkt eine echt deutsche Schöpfung, in der sich das innerste Gemüthsleben wie kaum irgendwo aussprechen kann. Häufig nimmt dieser Mittelsatz eine erweiterte Variationenform an, in der namentlich Haydn seine zartesten und duftigsten Blüthen niederlegte.

Der Schlußsatz hat meistens rasche Bewegung, lebhaftes Allegro, Presto, vorwiegend im $^2/_4$, $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt. Die heitere Stimmung ist hier vorherrschend: ein leicht hingeworfenes Thema fliegt neckisch von Instrument zu Instrument, seine Theile trennen sich, werden für Augenblicke selbstständig, verbinden sich mit andern, suchen und finden sich — ein verliebtes Spiel, in dem schließlich Alles in frohester Laune dem Schlusse zueilt, wo

ſich oft noch ein neuer Gedanke als Nachzügler anſchließt. Es iſt die Form des Rondo in der freieſten Behandlung, die ſich hier eingebürgert hat. Haydn war namentlich in dieſen Schlußſätzen unerſchöpflich an muſikaliſchem Witz und Humor; wenn auch häufig ſeine Vorderſätze der unerbittlichen Sichel der Zeit zum Opfer fallen — der Schlußſatz gleicht Alles aus. Haydn iſt hier in ſeinem eigentlichen Element; das neckiſche Spiel, das er mit den oft unſcheinbarſten Themen und mit uns ſelber treibt, iſt unwiderſtehlich — ſelbſt die Pauſen werden hier in gewiſſem Sinne zu Muſik und ſind von Bedeutung, und auch das grämlichſte Geſicht muß mit oder ohne Willen auf Augenblicke die Falten glätten. Der Vergleich, den Moritz Hauptmann zwiſchen Haydn und Mozart macht, iſt hier am eheſten zutreffend.[67] In den früheren Symphonien Haydn's finden wir häufig bei Auslaſſung des Menuetts wenigſtens den Schlußſatz im Tempo di Menuetto, wie denn überhaupt dieſer letzte Satz mit ſeiner ausgeſprochenen munteren Stimmung den urſprünglichen Charakter eines nationalen Tanzſtückes (Allemande, Gique u. ſ. w.) nicht verleugnen kann, ohne gerade deſſen beſtimmte Formen anzunehmen; erſt ſpäter ſtrebte man hier den Höhepunkt dramatiſcher Wirkung an.[68]

---

67 „So iſt Haydn mannigfaltiger in den Formen als Mozart, zuweilen mehr blüthenreiches Rankengewächs, da im Mozart immer Stamm und Zweige ſich unterſcheiden, aber geſtaltlos wird auch Haydn niemals." (Brief an Prof. Wolf in Caſſel.) Und an anderer Stelle: Haydn iſt mannigfaltiger, ungebundener in der Form als der auf italieniſchem Grund gebildete Mozart." (Brief an O. Jahn, Grenzboten 1870.)

68 „In den Symphonien Haydn's (ſagt Richard Wagner) bewegt ſich die rhythmiſche Tanzmelodie mit heiterſter jugendlicher Friſche: ihre Verſchlingungen, Zerſetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchſte contrapunktiſche Geſchicklichkeit ausgeführt, geben ſich doch faſt kaum mehr als Reſultate ſolch geſchickten Verfahrens, ſondern vielmehr als dem Charakter eines, nach phantaſiereichen Geſetzen geregelten, Tanzes eigenthümlich kund: ſo warm durchdringt ſie der Hauch wirklichen menſchlich freudigen Lebens. Den, im mäßigeren Zeitmaße ſich bewegenden Mittelſatz der Symphonie ſehen wir von Haydn der ſchwellenden Ausbreitung der einfachen Volksgeſangsweiſe angewieſen; ſie dehnt ſich in ihm nach Geſetzen des Melos, wie ſie dem Weſen des Geſanges eigen ſind, durch ſchwungvolle Steigerung und, mit mannigfaltigem Ausdruck belebte, Wiederholung aus." (Das Kunſtwerk der Zukunft. 1850, S. 84.)

Der Menuett, als nachgefügter Theil, steht abwechselnd nach dem ersten oder zweiten Satz, am häufigsten nach letzterem, Haydn zuerst wußte in ihm volksthümliche Heiterkeit, behagliche Laune und gemüthliche Jovialität zu vereinigen und ihm dadurch jenen eigenthümlichen typisch gewordenen Charakter zu geben. Auch hier muß seine Begabung in Erfindung stets neuer Themen und witziger Einfälle und Ueberraschungen staunenswerth genannt werden, und um so mehr, als gerade diese Gattung Musikstücke bei ihm nach Tausenden zählt.

Die große Anzahl Haydn'scher Symphonien ist fast sprüchwörtlich geworden und wenn auch erklecklich viele als apokryph abzurechnen sind, so bleiben noch immer genug, um gestehen zu müssen, daß, obendrein bei den zahlreichen sonstigen Compositionen Haydn's, es ihm unmöglich geworden wäre, die Zahl von anderthalb Hundert zu überschreiten, wenn ihn nicht häufig die Umstände gezwungen hätten, gruppenweise, meistens in Serien zu 6 Nummern, zu componiren. Solche Symphonien sind nun allerdings zum größern Theil nur Spielarten derselben Gattung, sie haben wohl Haydn'sche Factur, sind aber trotz mannigfach nüancirter Einzelheiten von zu geringer wesentlicher Verschiedenheit, um nicht in ihrer Reihenfolge einförmig zu wirken. Aus den besseren frühesten Symphonien spricht bei aller Einfachheit und Anspruchslosigkeit ein wohlthuendes, das Gemüth unmittelbar ansprechendes Etwas; sie gleichen munteren oder sanft bewegten Stimmungsbildern, die schon deßhalb interessiren, weil sich der Meister in ihnen noch am unbefangensten wiedergiebt und sie uns zum Verständniß seiner Weiterentwickelung den Schlüssel geben. Von den großen sogenannten englischen Symphonien abgesehen, bietet jene Epoche das meiste Interesse, wo Mozart und Haydn sich in ihren Symphonien sozusagen durchkreuzten, wo Jeder vom Andern das wesentlich Beste in sich aufnahm — ein seliges, neidloses, echt künstlerisches, gegenseitiges Geben und Empfangen. Auch dann ist Haydn nicht stehen geblieben: es folgten die erwähnten englischen Symphonien, wo er zum erstenmale einem fremden Publicum gegenüber stand; die letzten Quartette und Messen, die „7 Worte des Erlösers am Kreuze" (für Singstimmen eingerichtet), die reizenden Sing-Terzette und -Quartette und, kleinere Arbeiten ungerechnet, die „Schöpfung" und die jugendfrischen „Jahres-

zeiten", und immer sehen wir den bereits alternden Meister rastlos fortschreiten in seiner künstlerischen Ausbildung. Und als ihm schon die Kraft versagte, quälte es ihn, sich nicht mehr aussprechen zu können. „Sein Fach sei grenzenlos" (äußerte er sich gegen Griesinger, der gekommen war, ihm zum 74. Geburtstag zu gratuliren); „das, was in der Musik noch geschehen könne, sey weit größer, als das, was darin geschehen sey; ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten." [69] In ähnlicher Weise sprach sich der Greis gegen Kalkbrenner aus, wie traurig es sei, daß der Mensch stets sterben müsse, ohne erreichen zu können, was er erstrebe: „in meinem Alter habe ich erst gelernt die Blasinstrumente zu gebrauchen, nun, da ich's verstehe, muß ich fort, und kann es nicht anwenden." [70]

Ob Haydn für seine erste Symphonie Muster vorgelegen und welche, hat er uns vergessen zu sagen; wir sind darauf angewiesen, wenigstens die Reihe der gleichzeitig genannten Compositionen in diesem Fache zu mustern. Sammartini wurde schon genannt; als Wiener Symphonie-Componisten führt ein dortiger Correspondent bei J. A. Hiller [71] nebst unserm „Joseph Heyden" folgende Namen an: Leopold und Anton Hofmann, Franz Thuma (Tuma, vergl. S. 51), Georg Orsler, Karl Ditters, Karl von Ordonitz, (Joseph) Ziegler (auch in Dittersdorf's Lebensbeschreibung, S. 2, als dessen Lehrmeister und verdienter Componist genannt), Joh. Christoph Mann. In seiner Selbstbiographie sagt Phil. Emanuel Bach: „1759 hat Schmidt in Nürnberg eine Symphonie mit 2 Violinen, Bratsche und Baß, aus dem E-moll, von mir in Kupfer gestochen." Aus Dittersdorf's Lebensbeschreibung und anderwärts (vergl. Chronik, S. 115) sehen wir, daß von der Musikkapelle des Prinzen von Hildburghausen auch Symphonien von Jomelli und Gluck aufgeführt wurden; ferner: daß Dittersdorf ums Jahr 1759 sechs Symphonien componirte, die „sowohl in Wien als in

69 Biogr. Notizen, S. 5.

70 Jahn, Mozart, 2. Aufl. Bd. II, S. 201.

71 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Leipzig 1766, S. 97 fg.

Prag Aufsehen machten". Mysliweczek gab vor dem Jahre 1763, ehe er nach Venedig reiste, 6 Symphonien heraus mit der Bezeichnung „Jenner, Hornung, März" u. s. w., die allgemeinen Beifall erhielten. Endlich noch führt Breitkopf (Verz. mus. Bücher und themat. Katalog) bis zum Jahre 1762 über 50 Componisten unter der Rubrik „Symphonien" an. Wir finden unter ihnen einen Franzosen Antoine d'Auvergne, ein Dutzend Italiener, darunter Bernasconi, Galuppi, Locatelli, Martino, Jomelli, Giuf. Scarlatti, Santo Lapis, den Abbé Antonio Vivaldi; ferner die Namen von Musikerfamilien: Neruda, Krause, Graaf, Conti. Von Componisten, die mehr oder weniger schon damals oder später einen musikalischen Rang oder Ruf genossen, seien hier folgende genannt: C. F. Abel (aus der sächsischen Hofkapelle, zur Zeit schon in London), Joh. Agrell, Kapellmeister in Nürnberg; Franz Benda, k. preußischer Concertmeister; Georg Benda, herz. gothaischer Kapellmeister; Don Placido de Camerloher, Rath und Kapellmeister des Fürstbischofs von Freisingen; Christoph Förster aus Thüringen; Georg Gebel, jun., fürstl. Rudolstädtscher Concert- und Kapellmeister; Gluck (mit 6 Symphonien genannt); Giov. Amad. Graun, k. preußischer Concertmeister; Jos. Adolph Hasse, der bekannte Operncomponist; J. A. Hiller, später Cantor der Thomasschule in Leipzig; der schon früher erwähnte Ignaz Holzbauer (man schreibt ihm 205 Symphonien zu); Anton Mahaut in Amsterdam; Leopold Mozart (der Vater Wolfgang's); Joh. Heinr. Rolle, Musikdirector in Magdeburg; Joh. Stamitz, Gründer der sogenannten Mannheimer Schule. Wenn man bedenkt, daß unter den Genannten der größere Theil mit je 6 Symphonien aufgeführt wird, Manche noch reicher ausgestattet sind (z. B. Graun mit 6 Sammlungen, jede zu 6 Nummern), wird man um so mehr die magische Kraft der Haydn'schen Symphonien zugeben müssen, denen es gelang, über diese Fluth gleichartiger Compositionen hinweg sich Geltung zu verschaffen und sogar in dem ganzen Zeitraum bis zum Schluß des Jahrhunderts neben Mozart allein das Feld zu behaupten, denn, so viele und zum Theil namhaftere Componisten in der genannten Zeit folgten und selbst, wie z. B. Rosetti, Pleyel, Gyrowetz, Wranitzky, Hoffmeister, eine gewisse Beliebtheit erlangten: der Name Haydn

hat ſie doch alle vergeſſen gemacht. Und raſch genug fanden ſeine Symphonien Verbreitung, wobei man noch die damaligen primitiven Verkehrsmittel in Anſchlag bringen muß. Das Verzeichniß muſikaliſcher Bücher u. ſ. w. von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf nennt ſchon im Jahre 1763 die erſten 6 Symphonien; deſſen thematiſcher Katalog zählt von 1766 bis 1769 incluſive bei 40 geſchriebene und geſtochene Symphonien auf. (Noch im Jahre 1836 waren in dieſer Verlagshandlung 61 geſchriebene und 53 geſtochene Symphonien in Stimmen und 30 in Partitur auf dem Lager.) Die erſten franzöſiſchen Ausgaben, je 6 Symphonien, erſchienen in Paris bei La Chevardière, Bailleaux und Mme. Berault [72], ſpäter bei Sieber, Richault, Imbault, Pleyel und Le Duc; Sieber gab 63 Symphonien in Stimmen heraus, Le Duc (1810) 26 in Partitur [73], denen in Deutſchland die Partituren bei Breitkopf und Härtel, Bote und Bock, André und in neuerer Zeit bei Rieter-Biedermann ergänzend gegenüber ſtehen. In Wien veröffentlichten Artaria und Co. (außer Toricella, Hoffmann) gegen 40 Symphonien in Stimmen; 37 in revidirter Ausgabe (rédigées et imprimées d'apres les Partitions originales) gab Simrock in Bonn (jetzt in Berlin) heraus; auch Karl Zulehner in Mainz (mit 155),

---

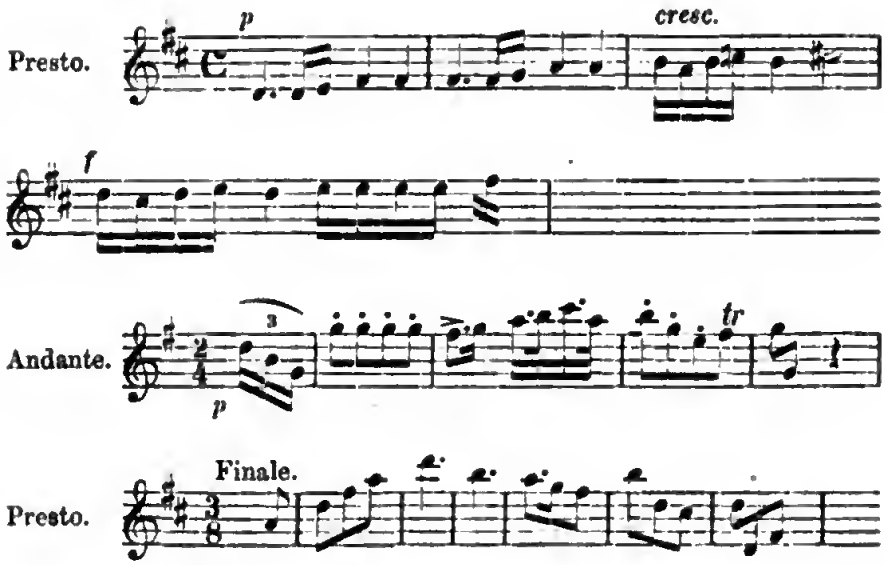
72 Six Symphonies ou quatre dialogues pour deux Violons, Alto violon, et Basse, composées par Mr. Heyden, Maitre de Chapelle à Vienne. Mis au jour par Mr. de la Chevardière, oeuvre IV, Paris. — Six Symphonies à huit Parties (2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 cors) mis au jour par Bailleaux, oeuvre VII; idem VIII. — Six Symphonies à grand Orchestre, chez Mme. Berault, Marchande de Musique, oeuvre IX. (Von Op. IV iſt Nr. 2 bei Haydn unter den Caſſationen à 6.)

73 Oscar Comettant (La Musique, les musiciens etc. Paris 1869) ſagt p. 476: „En 1810, Le Duc publia à Paris, et le premier en Europe, une collection de vingt-six symphonies d'Haydn en partition d'Orchestre, grand format. Aujourd'hui encore (alſo 1869) il n'y a pas vingt symphonies gravées en partition de ce père de la symphonie, dans toute l'Allemagne." — Dagegen iſt zu erinnern, daß bei Breitkopf und Härtel noch vor Le Duc die erſten der bekannten 12 Symphonien in Partitur erſchienen waren. In Wien hatte man wenigſtens den guten Willen gezeigt. Die Wiener Zeitung kündigte 1801 im Dec. an: Bei T. Mollo und Co. iſt auf Subſcription zu haben: die Partitur aller von Herrn Joſ. Haydn herausgegebenen Symphonien, jede Lieferung 2 Fl.

Hummel in Amsterdam und Berlin müssen hier vorderhand einregistrirt werden.

Indem wir auf Haydn's Symphonien aus der ersten Zeit bis zum Jahre 1766 übergehen, finden wir im Ganzen genommen bei ihnen wohl die fast gleich sichere Anlage und Behandlung, aber dennoch bei Einzelnen die unverkennbar gesteigerte Lust beim Schaffen, während andere stark zurücktreten, für den Moment geschrieben scheinen und häufig eben nur da zu sein scheinen, um die gegebene Zahl auszufüllen. Es ist im eigenen Interesse des Meisters, an solchen einfach vorüber zu gehen und sich um so eingehender an solche zu halten, die durch ihren Inhalt gleichsam als abgesteckte Merksteine die Uebersicht auf dieser langen Strecke erleichtern. Wenn wir selbstverständlich von der nun einmal als erstentstanden angenommenen Symphonie (siehe S. 193) ausgehen, so zeigt uns schon diese den Abstand von denen anderer früherer Symphonien, unter denen uns hier vergleichsweise zwei ältere gute Dienste leisten. Die eine, G-dur, trägt das Datum Venezia 1745, del Sig. Gluck; die andere, E-dur, wird Galuppi und auch Gluck zugeschrieben, stammt aber ohne Zweifel aus derselben Zeit. Beide sind dreisätzig, 2 Allegros mit eingeschaltetem Andante; erstere hat in den Allegros außer dem Streichquartett 2 Hörner. Bei beiden bildet der erste Satz ein Ganzes ohne die übliche zweitheilige Trennung; die erstere ist etwas breiter, obwohl sie sich nicht an Durchführung u. dergl. wagt. Die verschiedenen kurzathmigen Motive vermögen uns kaum einiges Interesse abzugewinnen, eher noch führt das Andante der ersten Symphonie einen ernstgenommenen hübschen Gesang, dagegen sich's der dritte Satz im munteren Allegro $^3/_8$ Takt, wohl sein läßt. Andante und Schluß der zweiten Symphonie sind viel kürzer gehalten, 34 Takte genügen dem Andante $^2/_4$ zu kleinen Melodieanläufen und der Schluß, Allegro $^3/_4$, im Menuettencharakter gehalten, geht nicht über 31 Takte hinaus.

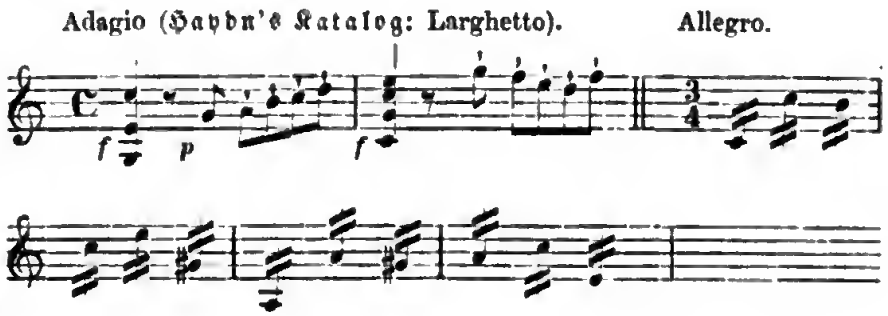
Betrachten wir nun die erste Symphonie, die Haydn als Musikdirector der gräflich Morzin'schen Kapelle im Jahre 1759 componirte. Sie ist für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen und 2 Waldhörner gesetzt:

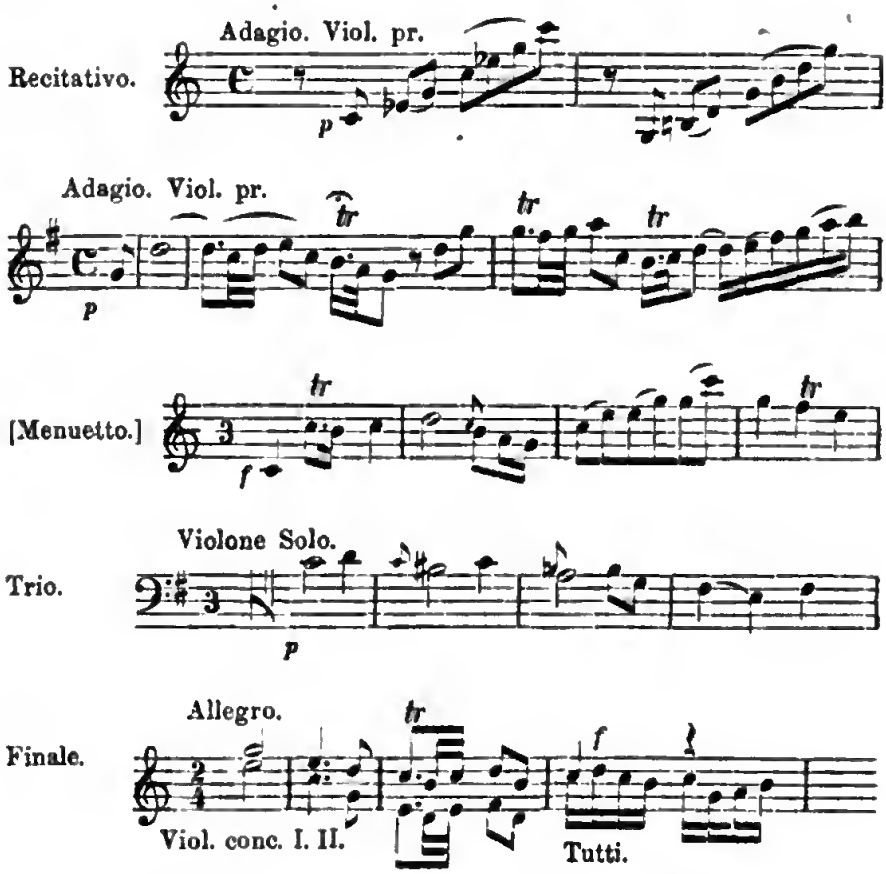


Der Zuschnitt dieser Symphonie ist knapp, klar und sicher, die melodiöse Erfindung gerade anregend genug. Die Zwischenglieder treten momentan selbstständig auf, verbindende Passagen übernehmen die Violinen; ab und zu unterstützen die Blasinstrumente die Harmonie und setzen nach Bedürfniß die Lichter auf. Jeder Satz besteht aus zwei Theilen. Der erste Satz ist mehr kräftig gehalten; außer dem Grundmotiv tritt nach einem Halbschluß auf der Dominante ein zweites und drittes selbstständig auf, keines aber bringt es zu besonderer Entwickelung. Im zweiten Satz (ohne Blasinstrumente) tritt die zweite Violine mit Benutzung des ersten Motivs imitatorisch auf, dann führen beide Instrumente mit dem Anfang der Figur in der Gegenbewegung ein neckisches Spiel; der zweite Theil erhält durch eine eintretende Triolenbewegung momentan eine gesteigerte Bewegung. Nur Viola und Baß gehen ihren gemessenen Gang fort und erstere wagt es nur hin und wieder, sich von ihrem Schützling zu trennen. Die hier herrschende maßvolle Symmetrie läßt schon eine geübte Hand erkennen und erzeugt das ganze Andante überhaupt eine behaglich wohlthuende Stimmung, gegen welche der letzte Satz mit seinen leichtbeflügelten Themen vortheilhaft absticht. Wir ahnen bereits Haydn's Nähe, der auch hier schon zu rechter Zeit aufzuhören weiß. Das ganze Musikstück dauert kaum 10 Minuten (1., 2., 3. Satz 86, 78, 81 Takte) und giebt sich als das, was es sein will: ein leicht

anregendes Tonspiel. Außer in Abschrift bei Breitkopf (1766) ist diese Symphonie nirgends erschienen.

Wie ganz anders tritt die nun folgende Symphonie auf, die Haydn in seiner neuen Stellung, als Kapellmeister des fürstlich Esterházy'schen Hauses schrieb (siehe S. 229). Welch gewaltiger Unterschied! welche Ausbreitung, theilweise Vertiefung und glänzende Ausstattung! Die Violinen abgerechnet, die hier offenbar durch Tomasini's Aufnahme die nächste Anregung gaben, war die Kapelle zur Stunde gar nicht in der Lage, aus Eigenem dieses Werk aufzuführen und müssen wohl Wiener Kräfte dabei zugezogen worden sein, denn wir finden hier außer beiden Principal-Violinen noch Flöten, Violoncell und Violone, theilweise obligat verwendet und mußten also nebst den überhaupt abgängigen Flöten auch die letztgenannten Instrumente verdoppelt werden. Die vollständige Besetzung war folgende: 2 Violinen princ., 2 Violinen rip., Viola, Violoncell obl. und rip., Violone obl. und continuo, 2 Flöten obl., 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner. Derartiges war damals für Eisenstadt unerhört und mag der alte Werner mit Recht über den himmelanstürmenden Neuerer den Kopf bedenklich geschüttelt haben. Haydn wollte eben gleich mit Einem Sprunge seinem Fürsten, der Kapelle und ihrem Oberkapellmeister imponiren. Es muß daher um so mehr befremden, daß er gerade dieses Werk der Oeffentlichkeit so lange vorenthielt, wenigstens findet man es, wie schon erwähnt, nur von Westphal in Hamburg (1782) und Joh. Traeg in Wien (1799) in Abschrift angezeigt. Die Anfänge der einzelnen Sätze dieser Symphonie, von der sich außer den Orchesterstimmen auch die aus dem Nachlasse Haydn's stammende autographe Partitur (mit der Jahreszahl 1761) in Eisenstadt vorfand, sind folgende:





Nach einer feierlichen kurzen Einleitung in faſt Händel'ſchem Stile folgt das Allegro. Alle Saiteninſtrumente bringen uniſono (Violinen und Violen in Sechzehntel-, die Bäſſe in Achtelbewegung das kräftige Hauptmotiv, das dann die Oboen wiederholen, während die Violinen ausſchmückend fortfahren; nun beginnen die concertirenden Violinen ein zweites kürzeres Thema terzenweiſe und leiten in die Dominante über, während Violoncell nnd Fagott, ebenfalls in Terzen gehend, die Zwiſchenpauſen ausfüllen; das Violoncell nimmt dann den Anfang des 2. Motivs auf und ſchließt ſich die conc. 2. Violine an und beide umrankt die conc. 1. Violine mit reichem Figurenwerk; die beiden conc. Violinen vereinigen ſich nun terzenweiſe und machen den Oboen zu einem neuen Motiv Platz, während Baß und Violinen in kurzen Sechzehntelfiguren antworten. Wiederum drängt ſich das Violoncell mit einem Solo vor und wagen die Oboen noch raſch vorm Schluß ein viertes Motiv, das alle vier

Violinen variirt ausschmücken und damit den ersten Theil (51 Takte) zu Ende führen. Der zweite Theil beginnt in der Dominantentonart (G-dur) mit einem neuen Thema, in dem sich conc. 1. Violine und Violoncell in Terzen vereinigen, während die conc. 2. Violine mit einer Sechzehntelfigur, einem früheren Motiv entlehnt, dreimal ansetzt, dann leiten Baß und beide conc. Violinen rasch nach A-moll hinüber, um die Oboen das neue Thema theilweise wiederholen zu lassen. Mit lebhaften Figuren, den letzten Takten des ersten Theiles entnommen, reihen sich erste Violine, conc. 1. und 2. Violine an und leiten modulatorisch zu einem Halbschluß auf E. Mit Benutzung einzelner Theilchen früherer Motive, an die verschiedenen Instrumente vertheilt, vereinigen sich dann alle Instrumente unisono, das Hauptthema in E-moll bringend, um dann in rascher Wendung in den Hauptton einzuleiten. Diesmal übernehmen conc. 2. Violine und 1. Violine rip. das Hauptthema, während die 2. Violine die früher von der conc. 1. Violine ausgeführte Sechzehntelfigur ausführt und Viola und Baß in Achtelnoten sich entgegenstellen. Und abermals bringt die conc. 1. Violine ein neues Solo, diesmal kurz in C-moll verweilend, während die andern Streichinstrumente in durch Pausen getrennten Achteln die Harmonie ausfüllen, und nun gehen alle Instrumente, abwechselnd Theilchen der früheren Motive benutzend, dem Schlusse entgegen, wo dann auch den bisher mehr zur Ausfüllung benutzten Hörnern in der Melodie das Wort gegönnt ist und der 2. Theil (88 Takte) ohne weitere Umschweife abschließt.

Das nun ausnahmsweise eingeschaltete dramatisch angelegte Recitativ ist merkwürdig genug, vollständig wiedergegeben zu werden (siehe Beil. VII, 1). Haydn ist hier vollständig ein Anderer geworden. Wenn es nicht eine stets mißliche Sache bliebe, den Gedankeninhalt einer musikalischen Composition in Worten zu deuten: hier wäre man versucht, eine bestimmte Vorstellung, die Haydn vorgeschwebt haben dürfte (etwa das Bild eines Angeklagten, seinen Richtern gegenüber), zu vermuthen. Dieser Satz ist um so unerklärlicher, als er in gar keinem Zusammenhange mit den Nachbarsätzen steht.

Es folgt ein breit angelegtes Adagio (53 Takte), in dem von Blasinstrumenten nur 2 Flöten verwendet sind. Dieser

Satz verräth äußere Einwirkung; er ist vorzugsweise bestimmt, Violine und Violoncell concertirend glänzen zu lassen. Beide führen die Hauptsprache, ergehen sich zum Theil imitatorisch in figurenreichen Wendungen und führen gegen den Schluß in einer längeren „Ferma" recitativisch allein das Wort. Melodie ist hier Nebensache, alles ist auf Passagenwerk berechnet; auch die Flöten nehmen häufig daran Theil.

Im Menuett, der diesmal einen mehr kernigen als einschmeichelnden Charakter hat, betheiligen sich, die Flöte ausgenommen, alle Instrumente. Im Trio führt ein zweiter Contrabaß obligat die Melodie.

Im Finale treten wieder beide concertirende Violinen auf, sind jedoch diesmal weniger bevorzugt; dagegen nehmen die Flöten hervorragenderen Antheil; Hörner und Oboen sind reich bedacht und selbst der Violon ist mit Sechzehntelfiguren wohl ausgestattet. Ueberall ist Leben und das muntere Hauptthema, anfangs von den beiden concertirenden Violinen allein angestimmt, und die verschiedenen kleineren Motive werden so ungezwungen ausgenutzt und die einzelnen Instrumente so naturgemäß beschäftigt, daß dieser letzte Satz (er zählt 52 und 79 Takte) mit seiner fröhlichen Stimmung schon ganz den uns wohl bekannten Charakter Haydn'scher Finales abspiegelt.

Es ist hier der geeignetste Ort, die schon erwähnte Symphonie „Le soir" betitelt anzureihen. Haydn hat sie in seinem thematischen Katalog wohl unter die Symphonien (als Nr. 3) aufgenommen, sie entspricht jedoch weit eher den Anforderungen einer Cassation oder eines Concertino; unter letzterem Titel ist sie auch in Breitkopf's Katalog (1767) angezeigt. Folgende Instrumente sind hier beschäftigt: 2 Violinen (2 Violinen princ. und 2 obl. im Andante), Viola, Violoncell, Baß, Flöte, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner. Der Anfang lautet:

Wir lassen sie als Symphonie gelten, gehen aber nur flüchtig an ihr vorüber, denn sie bietet, das Andante ausgenommen, trotz ihrem großen Umfang nichts wesentlich Besonderes. Es

iſt nicht wohl erklärlich, was zu ihrer Benennung „Der Abend" verleitet haben mag (im Haydn'ſchen Katalog fehlt dieſelbe). Ihr erſter Satz (93 und 154 Takte) gleicht weit eher einem ſonnigen Sommertag; gleich Mückenſchwärmen ſummt und ſurrt alles darin; das muntere Hauptthema, eine vollſtändige Periode mit Vorder- und Nachſatz, flattert mit ſeinen Nebenthemas von Inſtrument zu Inſtrument; dann wieder kommt eine gelegentliche Sechzehntelfigur in allen Inſtrumenten förmlich ins Rollen — ein luſtiges Fangballſpiel. Die beiden Principal-Violinen ſind nur im Andante und Finale beſchäftigt. Im Andante, C-dur $^2/_4$, ſchweigen alle Blasinſtrumente, nur der Fagott läßt ſich nicht abweiſen; er tritt ſogar, gleich dem Cello, obligat auf und beide theilen ſich abwechſelnd mit den beiden Principal-Violinen in den ruhig dahingleitenden Geſang, der allerdings eine abendliche Stimmung erzeugt und vielleicht Veranlaſſung zu erwähnter Bezeichnung gegeben hat. Es iſt ein gemüthvoller, hübſch gearbeiteter längerer Satz (48 und 81 Takte), der wie ſo viele in Haydn's früheren Compoſitionen bedauern läßt, daß uns für die Einfalt ſolcher Muſikſtücke die Empfänglichkeit abhanden gekommen iſt; auch hier wie bei vielen anderen und bedeutenderen Muſikſtücken verſchulden es die gehaltloſeren Nachbarſätze, daß auch das Beſſere der Zeit zum Opfer fiel. Menuett und Trio ſind ausgeſprochen Haydniſch. Der letzte Satz, Preſto $^6/_8$, (58 und 83 Takte) führt ausdrücklich die Ueberſchrift „La tempesta". Sechzehntelbewegung der Violinen princ., dazu ein von den Violinen obl. angeſchlagenes Motiv (Viertelnoten, durch Achtelpauſen getrennt), etwa die Schwüle vor dem nahenden Sturme ausdrückend, die Flöte im Zickzack leuchtende Blitze malend und nun ſämmtliche Streichinſtrumente, wie von Windſtößen gepeitſcht, mit einer ſchneidigen Zweiunddreißigſtelfigur einander verfolgend, dies alles zunehmend, abnehmend und wieder ſich ſteigernd, bietet ein bunt bewegtes Tongewoge, das uns gleichwohl nicht bange macht. Haydn hat dergleichen ſpäter in den Jahreszeiten ſo meiſterhaft geſchildert, daß damit die vorliegende Naturſchilderung auch nicht annähernd einen Vergleich aushält. Joh. Traeg hat dieſes Muſikſtück, zugleich mit den Symphonien Le midi und Le matin in der Wiener Zeitung und in ſeinem Katalog (1799) angezeigt. Ueber Letztere, D-dur, als concertante Symphonie bezeichnet, fehlt jeder Nachweis.

Eine summarische Zusammenstellung[74] der bis zum Jahre 1766 componirten Symphonien Haydn's wird dessen Produktivität in dieser Gattung am besten veranschaulichen. Die chronologische Folge läßt sich, wenn auch nicht streng durchführbar, doch wenigstens annähernd bestimmen mit Hülfe folgender Vorlagen: Vorhandene Stimmen in Eisenstadt; thematisches Verzeichniß in der Breitkopf-Sammlung; gedruckter thematischer Katalog von Breitkopf (seit 1763); Autographe; die vorerwähnten französischen Ausgaben; die in Privat- und Kirchenmusikarchiven aufbewahrten Symphonien mit Jahresdatum der Anschaffung oder Aufführung. Als Grundlage der Echtheit, wenn auch nicht der chronologischen Folge, dient natürlich Haydn's thematischer Katalog selbst. Es ist damit keineswegs die Zahl erschöpft; ihre vollständige Angabe würde aber zu weit führen und könnte auch für deren Berechtigung als in diese Periode gehörig nicht immer gebürgt werden. Den sichersten Anhaltspunkt bietet jedenfalls Breitkopf's thematischer Katalog, dem hier in den einzelnen Nummern das Nöthige zugefügt ist. Es entfallen demnach folgende Symphonien in die Zeit bis 1766 inclusive:

1766. VI Symphonien, Raccôlta I.

1. F-dur $^3/_4$, Haydn Katalog 105; Paris, oeuvre VII, Nr. 1.
2. G-dur $^2/_4$, Haydn 103.

---

74 Eine gewissenhafte Aufstellung der Haydn'schen Compositionen aus seiner ersten Zeit bietet nach allen Seiten hin kaum vollständig zu lösende Schwierigkeiten. Breitkopf's Sammlung enthält 162 thematisch angegebene Symphonien (mit Hinzufügung der Scherzi und einiger Cassationen), darunter viele doppelt durch Umstellung der Sätze, dagegen andere vergessen sind. Eine in derselben Sammlung vorfindliche, von Haydn selbst nach je 10 Jahren aufgestellte Ordnung (von 1757—1797, also ebenfalls wohl einige der, den ersten Symphonien vorangehenden Musikstücke enthaltend) ist leider nur in Nummern angegeben, zu denen jeder Schlüssel fehlt. Auch in Haydn's Katalog, 119 Symphonien enthaltend, wiederholen sich die Umstellungen, bei denen man sich nur wundern muß, daß der fleißige Elßler nicht nachhalf. Manchmal ist Haydn selbst im Zweifel, ob er die Echtheit anerkennen soll oder nicht, was bei der großen Zahl seiner Werke und nach so langem Zeitraume nicht wundern kann. Obige, alles ermüdende Beiwerk bei Seite lassende Aufstellung dürfte etwa der Lösung dieser Aufgabe am nächsten kommen.

3. D-dur C, Haydn 10, erſte Symphonie (ſiehe S. 193 und 284).
4. D-dur 3/4, Haydn 93.
5. C-dur 2/4, Haydn 6.
6. D-dur C, Haydn 97, Ouverture zu „Acide" (ſiehe S. 237).

1766. VI Symphonien, Raccôlta II.

1. D-dur C, Haydn 74.
2. B-dur C, Haydn 104, Paris, oeuv. IV, Nr. 5; als Partita im Stifte Göttweig.
3. A-dur 2/4, Haydn 9, Paris, oeuv. VIII., Nr. 5; im Stifte Göttweig ſeit 1762, im Stifte Kremsmünſter als Notturno ſeit 1764.
4. A-dur 3/4, Haydn 8, Paris, oeuv. VIII, Nr. 1; in Göttweig ſeit 1764.
5. ſiehe oben, erſte Sammlung Nr. 2, diesmal G-dur, 2. Satz voran.
6. C-dur 2/4, Haydn 95, Paris, oeuv. IV, Nr. 3.

1767. VI Symphonien, Raccôlta III.

1. D-dur C, Haydn 82, in Göttweig ſeit 1762.
2. D-dur C, fehlt bei Haydn.
3. C-dur C, fehlt bei Haydn, Paris, oeuv. IV, Nr. 6; in Eiſenſtadt im kleinen Quartbuch verzeichnet; Göttweig und Zittauer Sammlung in D-dur.
4. E-dur C, Haydn 11, Autograph Eiſenſtadt 1763.
5. D-moll 3/4, Haydn 17 und 91.
6. D-dur C, Haydn 14, Autograph Eiſenſtadt 1763.

1767. IV Symphonien, Raccôlta IV.

1. C-dur 2/4, Haydn 4, Paris, oeuv. VII, Nr. 5; Göttweig ſeit 1766.
2. D-dur 3/4, Haydn 94, Paris, oeuv. IV, Nr. 4; Göttweig ſeit 1764.
3. C-dur 3/4, Haydn 101, Paris, oeuv. IV, Nr. 1.
4. B-dur 3/4, Haydn 12, Göttweig ſeit 1766.

1767. IV Symphonien, Raccôlta V.

1. Es-dur C, fehlt bei Haydn, Paris, oeuv. VIII, Nr. 4.

2. ſiehen oben Raccôlta III, Nr. 3.
3. B-dur 3/4, fehlt bei Haydn.
4. F-dur C, fehlt bei Haydn.

1767. VI Divertimenti, Raccôlta I.
3. Es-dur C, Haydn 20 (nur dieſe Nummer hat Haydn unter die Symphonien aufgenommen; man trifft ſie auch unter der Bezeichnung „Der Philoſoph").

I Concertino, G-dur 3/8, Haydn 3 (unter die Symphonien aufgenommen, führt die Bezeichnung „Le soir").

1768. II Symphonien.
1. G-dur C, fehlt bei Haydn; apokryph (von Michael Haydn).
2. A-dur 3/4, Haydn 24, Autograph Artaria 1765; Paris, oeuv. VII, Nr. 4.

1769. IV Symphonien.
1. D-dur C, Haydn 19, Autograph Eiſenſtadt 1764.

1769. VI Symphonien, Paris, oeuv. VII.
1. ſiehe 1766, Nr. 1.
2. Es-dur C, fehlt bei Haydn, 1767 unter dem Namen Herffert.
3. E-dur 3/4, Haydn 22, Autograph Eiſenſtadt 1765.
4. ſiehe oben 1768, Nr. 2.
5. ſiehe oben 1767, Raccôlta IV, Nr. 1.
6. G-dur 3/4, Haydn 96, in Göttweig ſeit 1762.

1773. VI Symphonien, Paris, oeuv. VIII.
6. G-dur 3/4, Haydn 18, Autograph Eiſenſtadt 1764.

1773. VI Symphonien, Paris, oeuv. IX.
1. fehlt bei Haydn, apokryph (von Duſchek).
2. bis 5. zweifelhaft; fehlen alle bei Haydn.
6. C-dur C, Haydn 21, Autograph Eiſenſtadt 1765.

1779/80. VII Symphonien.
1. D-dur 3/4, Haydn 25, Autograph Eiſenſtadt 1765.

Dazu kommen noch:
1. A-dur 3/4, Haydn 16, Autograph Eiſenſtadt 1764 (nirgends veröffentlicht).

2. Es-dur $^2/_4$, Haydn 5, Breitkopf-Sammlung von Haydn erwähnt als der früheſten Zeit angehörig.
3. C-dur C, fehlt bei Haydn, aber ebenfalls in der Breitkopf-Sammlung als in die früheſte Zeit fallend angeführt.
4. B-dur $^3/_4$, ditto (hier mit 2 Oboen und 2 Hörnern), iſt unter die Quartette (Nr. 5) aufgenommen.

Wir erſehen aus dieſem Verzeichniſſe zunächſt, daß das Erſcheinen der Werke in Betreff der chronologiſchen Folge ihrer Entſtehung nur nach der einen Seite hin Anhaltspunkte bietet, um damit wenigſtens deren Exiſtenz zur Zeit nachweiſen zu können. Den früheren allgemein gehaltenen Bemerkungen folgen nun hier, wo wir es mit der Geſammtſumme der bis zum Jahre 1766 vollendeten Werke zu thun haben, noch einige Ergänzungen. Die meiſten Symphonien haben zum erſten Satz eine breitere und mannigfaltig accentuirte Taktart (C oder $^3/_4$) und lebhaftes Zeitmaß; nur bei zweien geht eine Einleitung in langſamer Bewegung voraus und auch da in größerer Ausdehnung, wie dies bei den ſpäteren großen Symphonien der Fall iſt. Fünf Nummern aber haben ſogar ſelbſtſtändige, für ſich abgeſchloſſene Adagios in zwei Theilen. Der zweite Theil beginnt häufig mit dem Hauptthema in der Dominantentonart; kleinere Motive treten dann ſelbſtſtändig auf und es folgt die übliche Durchführung, welche in die Haupttonart zurückleitet, in welcher aber dann das Hauptthema nicht mehr wiederholt wird, ſondern gleich der Seitenſatz beginnt. Bei den dreiſätzigen Symphonien (ohne Menuet) iſt der Mittelſatz ein Andante oder Adagio. Dieſe Sätze ſind mit wenigen Ausnahmen nur für Streichinſtrumente geſchrieben; ſieben ſtehen in Moll und die meiſten haben kleinere Taktarten ($^2/_4$, $^6/_8$, $^3/_8$). Die Melodie iſt hier der erſten Violine oder dem Violoncell zugetheilt, oder auch in die verſchiedenen Inſtrumente vertheilt; manchmal gehen auch je Zwei Inſtrumente uniſono im Einklang oder in der Octav zuſammen. Dieſe Sätze ſind fein und zierlich und mit beſonderer Sorgfalt gearbeitet; dahin gehören außer den ſpäter beſonders zu erwäh-

nenden auch die Sätze aus den Symphonien Raccôlta II, Nr. 2 und 6, Raccôlta IV, Nr. 3; den meisten derselben ist ein Zug sanfter Melancholie eigen. Bei den viersätzigen Symphonien ist der Menuet als dritter Satz eingereiht (nur zweimal steht er als zweiter Satz) oder es tritt an dessen Stelle als letzter Satz ein längeres Tempo di Menuetto (einmal sogar im $^3/_8$ Takt). Ursprünglich auf je 8 Takte in beiden Theilen angewiesen, gehen die Menuets hier weit über dies Maß hinaus, selbst bis zu 40 Takten. Fest gegliedert zu 2 und 2, oder 4 und 4 Takten ist ihr Charakter, der sich gleich in den Anfangsnoten scharf und bestimmt ausdrückt, gesund und frisch und häufig fast derb zu nennen; auch kleine Neckereien kommen schon hier vor; der Baß schreitet dabei festen Ganges einher und weiß seine ganze Macht geltend zu machen. Die Trios sind durchwegs lieblicher gehalten; Oboen und Hörnern werden hier vorzugsweise echt volksthümliche Weisen zugetheilt; der Bau dieser kleineren Sätze ist stets klar und durchsichtig und fast immer wird man durch neue Ideen überrascht. Die letzten meist zweitheiligen Sätze sind, obwohl der Taktzahl nach lang, bei dem engeren Taktmaß ($^2/_4$, $^3/_8$) und dem raschen Tempo, meist Presto, noch immer kurz zu nennen; einige sind contrapunktisch gearbeitet, aber in der freiesten, ungezwungensten Behandlung. Sie alle aber athmen Frohsinn und Heiterkeit, ein durchaus ungezwungenes Spiel, bei dem man namentlich auch Haydn's ausnehmend leichte Handhabung des Rhythmus bewundern muß. Von der Besetzung wurde schon gesprochen: 7 Symphonien ausgenommen haben alle nur 2 Oboen und 2 Hörner als Harmoniezugabe. Bei zwei Symphonien tritt die Flöte hinzu, zweimal tritt diese an Stelle der Oboe, zweimal (Raccôlta I, Nr. 5 und Raccôlta II, Nr. 6) kommen auch Trompeten und Pauken vor; zweimal sind 4 Hörner und einmal Horn und englisch Horn paarweise angewendet.

Von jenen Symphonien, über die noch speciell einiges zu sagen ist, folgen nun hier die Anfangstakte. Zur leichteren Orientirung dient die Zahlenfolge 1 bis 19. Die Tempobezeichnung ist Haydn's thematischem Katalog entnommen; wo Autographe vorhanden waren, sind diese benutzt; Abweichungen (mitunter sehr erhebliche) sind angegeben.

1. Allegro. 2 Oboe, 2 Corni. Ouverture zu „Acide".

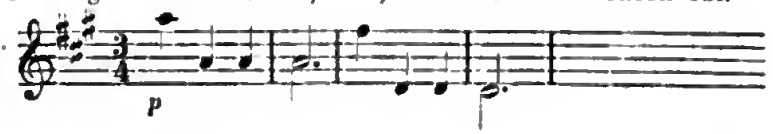
Racc. I, Nr. 6. Autograph 1762.

2. Allegro molto. 2 Oboe, 2 Corni.

Racc. II, Nr. 1.

3. Allegro molto. 2 Ob., 2 C., im Andante Violoncell obl.

Racc. II, Nr. 4.

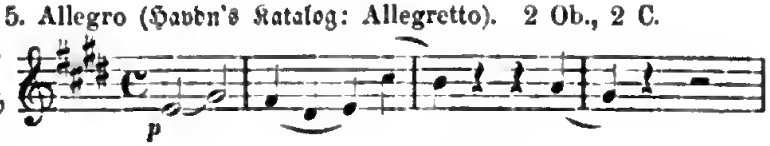


4. Spiritoso. 2 Ob., 2 C.

Racc. III, Nr. 1.

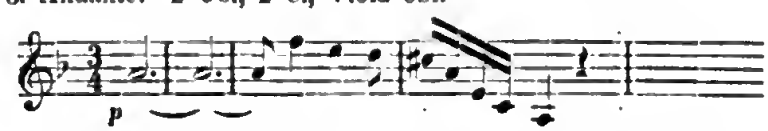
5. Allegro (Haydn's Katalog: Allegretto). 2 Ob., 2 C.

Racc. III, Nr. 4. Autograph 1763.



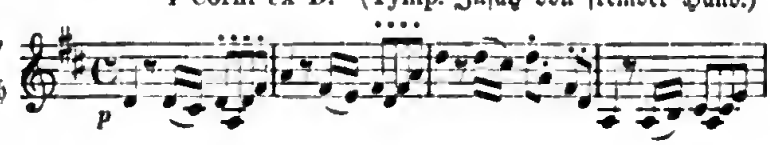
6. Andante. 2 Ob., 2 C., Viola obl.

Racc. III, Nr. 5.



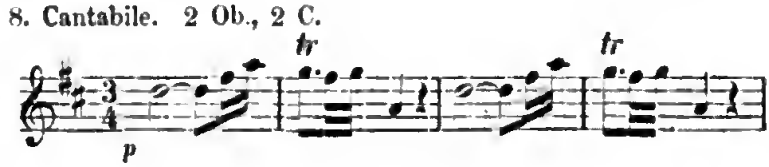
7. Allegro molto (Haydn's Katalog: Spiritoso). Flauto, 2 Ob., 4 Corni ex D. (Tymp. Zusatz von fremder Hand.)

Racc. III, Nr. 6. Autograph 1763.



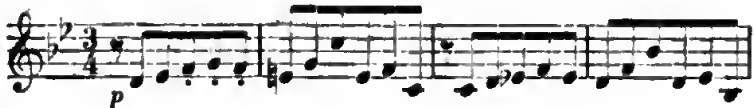
8. Cantabile. 2 Ob., 2 C.

Racc. IV, Nr. 2.



9. Allegro. 2 Ob., 2 C., im Andante Violoncello obl.

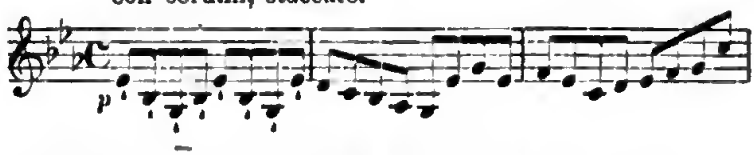
Racc. IV, Nr. 4.



Violin II.

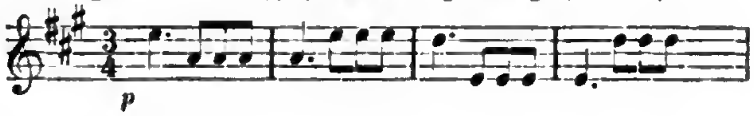
10. Adagio (Haydn's Katalog: poco Adagio). 2 Corni ex E-mol (Es), 2 Corni Inglese con sordini, staccato.

VI Div., Nr. 3. Autograph 1764.



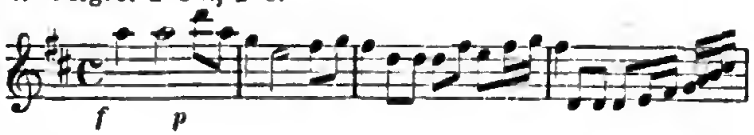
11. Allegro di molto (Haydn's Katalog: Allegro). 2 Ob., 2 C.

II Symph. Nr. 2. Autograph 1765.



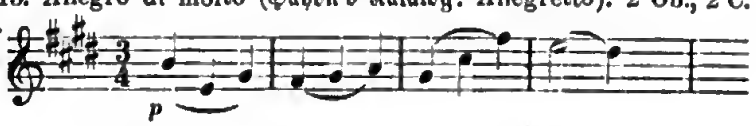
12. Allegro. 2 Ob., 2 C.

IV Symph. Nr. 1. Autograph 1764.



13. Allegro di molto (Haydn's Katalog: Allegretto). 2 Ob., 2 C.

VI Symph. Nr. 3. Autograph 1765.

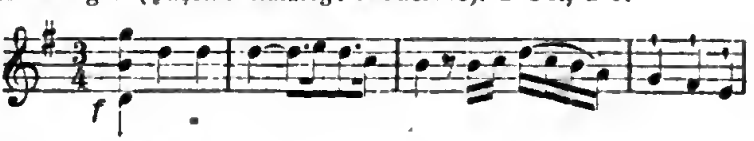


14. Molto Allegro. 2 Ob., 2 C.

VI Symph. Nr. 6.

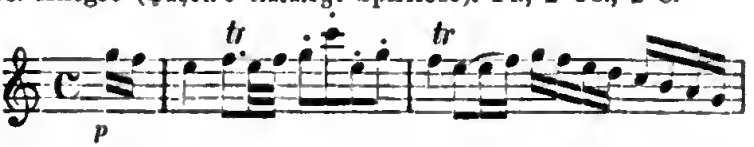
15. Allegro (Haydn's Katalog: Moderato). 2 Ob., 2 C.

VI Symph. Nr. 6. Autograph 1764.



16. Allegro (Haydn's Katalog: Spiritoso). Fl., 2 Ob., 2 C.

VI Symph. Nr. 6. Autograph 1765.



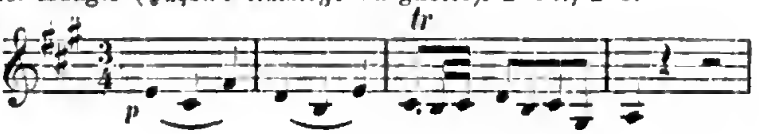
Digitized by Google

17. Allegro (Haydn's Kataleg: Larghetto). Fl., 2 Ob., 2 C. ex D.

VII Symph. Nr. 1. Autograph 1765.

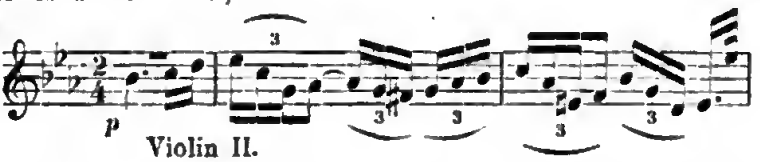
18. Adagio (Haydn's Katalog: Larghetto). 2 Ob., 2 C.

Haydn's K. Nr. 16. Autograph 1764.

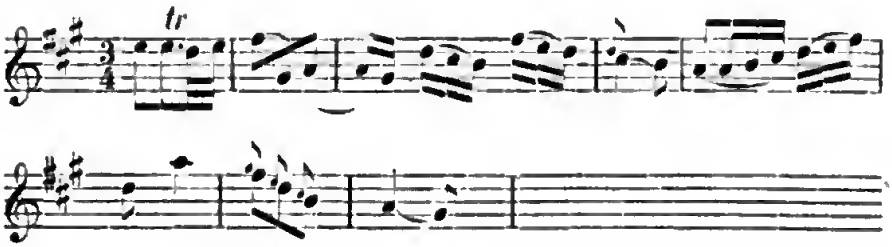


19. Andante. 2 Ob., 2 C.

Haydn's K. Nr. 5 (aus d. früheſten Zeit).



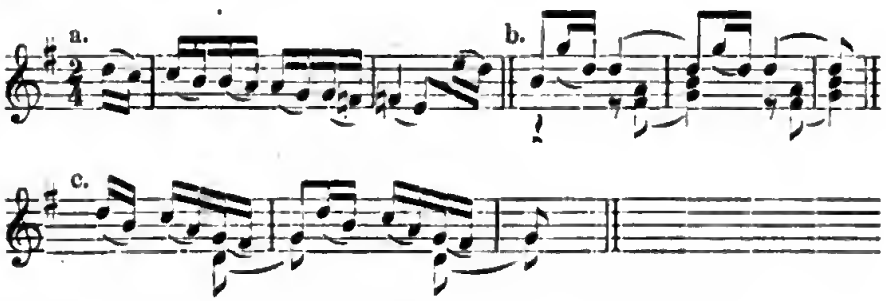
Die Symphonie Nr. 1 iſt die ſchon S. 237 erwähnte Ouverture zu dem Feſtſpiel „Acide"; ſie iſt in der gewöhnlichen Form gehalten und jeder Satz nur aus einem Theil beſtehend. Der erſte Satz hält die im Hauptmotiv ausgeſprochene fröhliche Stimmung auch im Seitenthema und den demſelben entnommenen kleinen Motiven feſt; dies geht in raſchem Fluß vorüber, in 72 Takten iſt alles abgethan. Das Andante für 2 Violinen, Viola und Baß



iſt mit „grazioso" treffend bezeichnet; der idylliſche, liebliche Charakter hält an bis zur letzten Note; beide Violinen führen den Geſang, einzelne Motive daraus werden ſelbſtſtändig und geben auch dem Baß Gelegenheit, imitatoriſch mit den Violinen zu correſpondiren. Das Ganze (86 Takte) gibt ein wahrhaft anmuthiges Bildchen, in dem ſich alles natürlich und ungezwungen entwickelt und gerade ſo viel ſagt als nöthig iſt. Im Finale, Preſto $^3/_8$ (142 Takte), das, ohne viel Umſtände zu machen, munter vor-

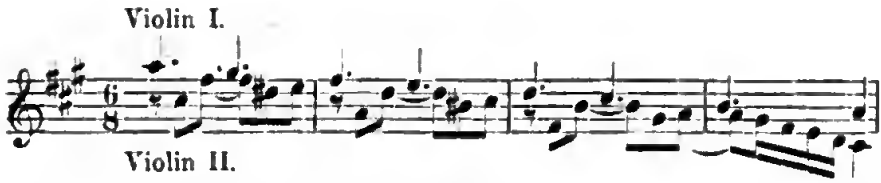
überrauscht, kommen, wie auch in späteren Symphonien, stereotype Gänge und Wendungen vor, musikalische Redensarten, wie sie eben jeder Zeit eigen sind. Das ganze anspruchslos auftretende Tonstück steht übrigens mit dem Festspiel in keinem weiteren Zusammenhang, man müßte denn das zart gehaltene Andante als Andeutung stillen Glückes der Liebenden, Acis und Galatea, nehmen.

Die dreisätzige Symphonie Nr. 2, klein aber frisch, hat ebenfalls ein reizendes, nur von Streichinstrumenten ausgeführtes Andante, G-dur $^2/_4$, das sanft schmeichelnd einer Kindesbitte gleicht; einige Stellen daraus genügen, die Grundstimmung anzudeuten:



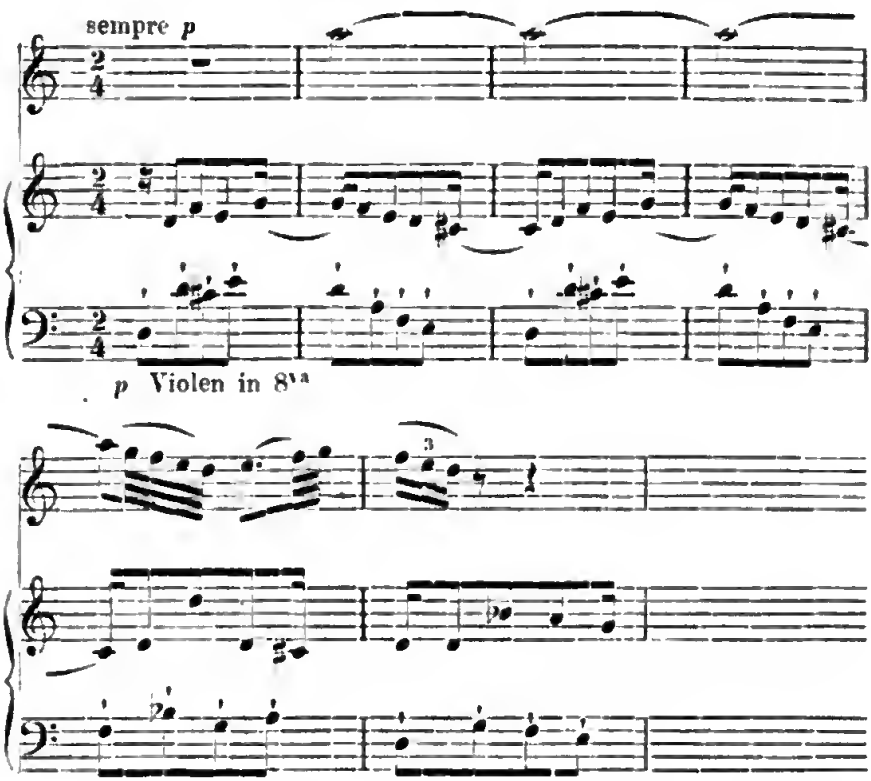
Die dem Thema entnommene Figur (a) wird auf- und absteigend durchgeführt; die Bitte wird immer dringender um eine Stufe höher wiederholt, bis sich beide Violinen vereinigen; noch zärtlicher spricht (b) die schlichte Einfalt, die auch am Schlusse (c) sich kaum herzlicher geben könnte. Das ganze Andante erinnert im Charakter etwa an „Batti, batti o bel Masetto".

Nr. 3 der Symphonien hat 4 Sätze; nach dem frischen ersten Satz folgt ein zweitheiliges Andante, D-dur $^2/_4$, wiederum nur für Streichinstrumente. Die Melodie wird hier von der ersten Violine und dem Violoncell fast durchgehends in der Oktav unisonirend ausgeführt. Im Jahre 1766 wurde, wie wir später sehen werden, Haydn öffentlich für den Erfinder dieser Neuerung erklärt. Dies (S. 207) meint dagegen, daß Haydn, wenn auch nicht der Erfinder, so doch einer der Ersten war, der von diesem Effect Gebrauch machte, der dann rasch Modefeuche wurde. Im Menuett sind wieder echt volksthümliche Weisen auf Oboen und Hörner vertheilt. Der letzte Satz, Presto $^6/_8$, ist contrapunktisch gehalten; das Fugenthema in der ersten Violine

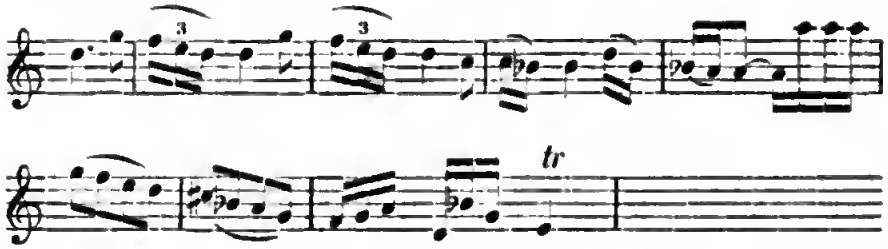


wird abwechſelnd in Ober-, Unter- und Mittelſtimmen verlegt und erhält bei jedem neuen Auftreten einen neuen Gegenſatz; durch Benutzung der Sechzehntelfigur (4. Takt) wird dann gegen den Schluß die Lebhaftigkeit geſteigert.

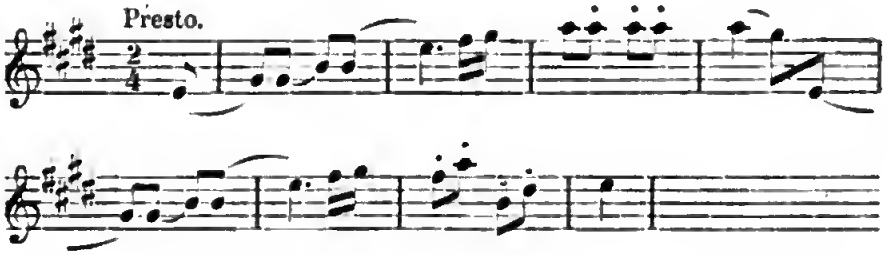
In der Symphonie Nr. 4, aus 3 Sätzen beſtehend, iſt wieder das Andante, diesmal nicht getheilt, von eigenthümlichem Reiz. Die erſte Violine führt ausſchließlich den Geſang, der ſich ſtellenweiſe zu gehobener Empfindung ſteigert; die zweite Violine läßt die ſyncopirte Begleitung nicht los, Viola und Baß, uniſono in Oktaven, halten in leichtem Staccato die Achtelbewegung feſt. In ſeiner zarten, innigen Stimmung iſt dies Andante etwa analog der durch das Becker'ſche Quartett bekannt gewordenen Serenade. Hier der Anfang:



Die erſte Violine hat ſpäter folgenden Geſang:



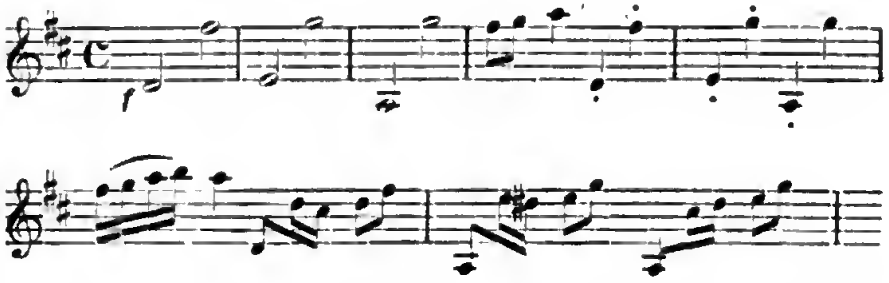
Nr. 5 iſt eine kleine aber in guter Stunde geſchriebene Symphonie. Gleich der erſte Satz im wahren Alla-breve-Takt nimmt für ſich ein. Das Adagio, im Charakter einer Sicilienne gehalten, iſt ſo fein gearbeitet, daß es widerſtrebt, nur einzelnes daraus hervorzuheben. Mit Benutzung des Originals findet es nach 100jährigem Schlaf und darüber ſeinen Platz in der Muſikbeilage VII, 2. Hat das Adagio ernſter geſtimmt, ſo fordert dagegen der letzte Satz zu lauter Fröhlichkeit auf.



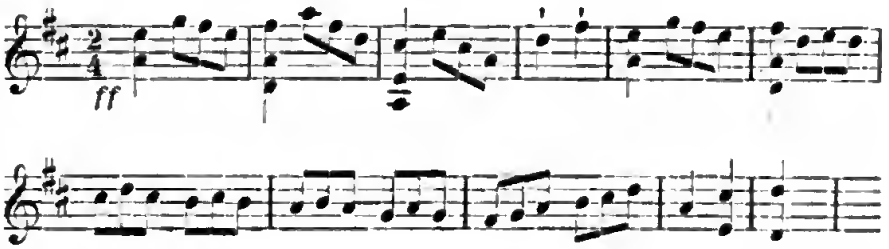
Das luſtige Thema muß ſich alle Wendungen gefallen laſſen und die gute Laune hält an bis zum Schluß. Haydn ſelbſt ſcheint da beſonders gut aufgelegt geweſen zu ſein, denn der letzte Taktſtrich iſt der ganzen Länge nach wie im Uebermuth merkwürdig verſchnörkelt ausgefallen; ja ſelbſt das übliche Laus Deo hat der fromme Mann diesmal vergeſſen. Dies Preſto hat zwei Theile (57 und 76 Takte). Als Ganzes betrachtet iſt dieſe Symphonie eine der beſten und in allen Sätzen gleich intereſſanten aus jener Zeit. Im Stifte Göttweig war ſie ſchon im Jahre 1766, alſo wiederum ein Jahr vor ihrer Veröffentlichung bei Breitkopf vorhanden.

Der erſte Satz der Symphonie Nr. 6 bildet ein ſelbſtſtändiges Andante in zwei Theilen (42 und 56 Takte), ein edel gedachter und für die Streichinſtrumente dankbar angelegter Satz, in dem Oboen und Hörner nur ſpärlich benutzt ſind.

Das folgende Allegro (in Haydn's Katalog mit Spiritoso bezeichnet) hat ein weit ausgreifendes Hauptmotiv:



Das Finale, Presto assai $^2/_4$, hat es vorzugsweise auf die Behendigkeit der ersten Violine abgesehen. Die Bewegung in Achteltriolen hält mit wenig Ausnahme von der ersten bis zur letzten Note an; auch die andern Saiteninstrumente nehmen gelegentlich am Wettlaufe Theil und überlassen es den Oboen und Hörnern, die Melodie zu markiren und die Harmonie auszufüllen. So stürmt alles dem Schlusse zu, der noch im letzten Augenblick dem Ausgang einer kernigen, alle Sorgen niedersingenden Liedweise Raum giebt,

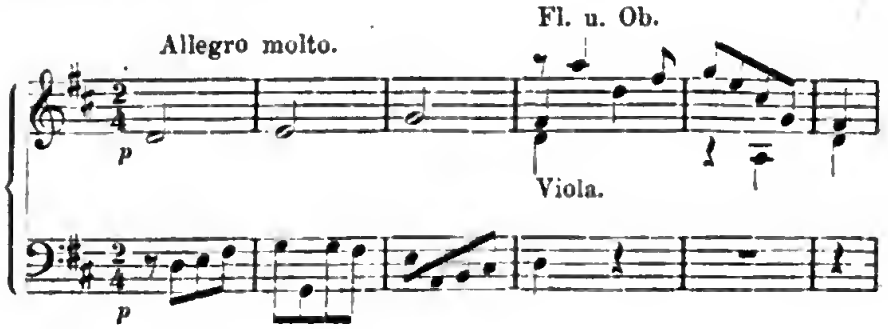


der ausgelassenen Schuljugend vergleichbar, die froh, dem lästigen Zwang in dumpfer Schule überhoben zu sein, in die gesunde Natur hinausjubelt.

In Nr. 7 begrüßen wir nach der Symphonie Le Midi zum erstenmal wieder eine reichere Besetzung, denn abgesehen davon, daß die Streichinstrumente selbstständiger behandelt sind, finden wir außer Flöte und 2 Oboen auch 4 Hörner paarweise, jedes Paar in D, also in derselben Stimmung, welche Zusammenstellung Berlioz in seiner Instrumentallehre als Zeichen großer Ungeschicktheit erklärt. Die Hornisten waren im vorigen Jahrhundert ausschließlich auf offene, natürliche Töne angewiesen, da der Gebrauch gestopfter Töne erst später in Anwendung kam.

In der autographen Partitur sind Pauken nachträglich von fremder Hand hinzugesetzt und auch Trompeten findet man anderwärts. Der erste Satz bietet übrigens nichts Bemerkenswerthes; das Adagio cantabile, 2 kurze Theile, ist ein Violoncell-Solo mit einfacher Begleitung der übrigen Saiteninstrumente, die sehr leicht auf Pianoforte zu übertragen wären. Violoncellisten finden hier eine verwendbare Vortragspièce, deren erste Takte hier folgen:

Der frische Menuett hat ein Trio mit Flötensolo; das Finale (61 und 109 Takte) beginnt mit einem uns wohl bekannten Motiv, von beiden Violinen angestimmt und vom Baß als Gegensatz begleitet:



Das hier auftretende Hauptthema hat Mozart mit Vorliebe angewendet; man findet es in seiner herrlichen F-dur-Messe (1774) im Credo, im Sanctus der C-dur-Messe (1776), in der B-dur-Symphonie (1779), in der Sonate Es-dur (1785) und am eindringlichsten in der großen sogenannten Jupiter-Symphonie (1788); auch Michael Haydn hat in seinem Graduale Qui sedes Domine (1787) davon Gebrauch gemacht. Eine Durchführung wie in Mozart's großer Symphonie darf man hier nicht erwarten, dazu ist das Finale gar nicht angelegt. Das Motiv stellt sich ganz ungezwungen auf beliebigen Stufen ab und zu ein,

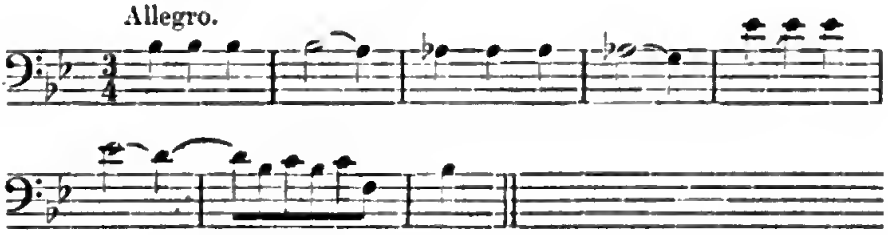
aber jedesmal mit verändertem Gegensatz und zweimal treten auch alle Stimmen als volle Gegenharmonie dazu auf. Auch die Gegensätze treten abwechselnd einander gegenüber, werden selbstständig durchgeführt und in kleine Motive aufgelöst, die wiederum sich erweitern und neue Gruppen bilden; endlich noch wird uns nahe dem Schlusse auch eine Engführung des Hauptmotivs durch 4 Stimmen geboten, die aber von geringem Belang ist. Jedenfalls zeigt dieser lebhafte letzte Satz, daß Haydn zu jener Zeit in bester Laune war, denn auch hier wie bei der Symphonie Nr. 5 deuten die in wunderlichen Schnörkeln auslaufenden Schlußtakte (auch bei Menuett und Trio) darauf hin. Nur hat Haydn diesmal nicht vergessen, Gott die Ehre zu geben, denn sein Laus Deo prangt am Schlusse in mächtig großen Zügen.

Die Symphonie Nr. 8 hat eine längere Einleitung (33 Takte) ein Cantabile, in dem die erste Violine den Gesang führt und die andern Streichinstrumente pizzicato begleiten; nach der Modulation auf die Dominante folgt ein Presto in einem Satz (78 Takte), das ebenfalls auf der Dominante Halt macht, wo dann das Cantabile sich wiederholt, aber diesmal etwas abgekürzt. Dem kräftigen Menuett und seinem reizenden Trio, in dem die Violinen den Violen und Violoncells gegenüber ein artiges Frag- und Antwortspiel führen, haben die Jahre nichts angethan; dasselbe gilt von dem nun folgenden lieblichen Andante für Streichinstrumente, dessen Thema

sich wie eine Perlenschnur in der ungezwungensten Weise in seine einzelnen Motive auflöst und wiederholt sich zu wirksamer Steigerung erhebt. Der muntere Schlußsatz, Presto $^3/_8$ (158 Takte), hat einen interessanten Mittelsatz, D-moll, in dem die erste Violine ein neues Motiv durchführt, während die zweite Violine unausgesetzt in Sechzehnteln begleitet und nur Viola und Baß ihre Ruhe zu wahren wissen. Alles in Allem zeichnet sich diese Symphonie durch Reichthum an Ideen und deren gewandte Durchführung besonders aus.

In Nr. 9 begegnen wir einer dreisätzigen Symphonie, der

einzigen, in der den Streichinstrumenten nur 2 Oboen beigegeben sind. Sie ist zudem kurz genug (alle 3 Sätze zählen zusammen nur 248 Takte), dennoch aber in mancher Hinsicht interessant. Im ersten Satz wird ein markiges Thema, das der Baß anschlägt,

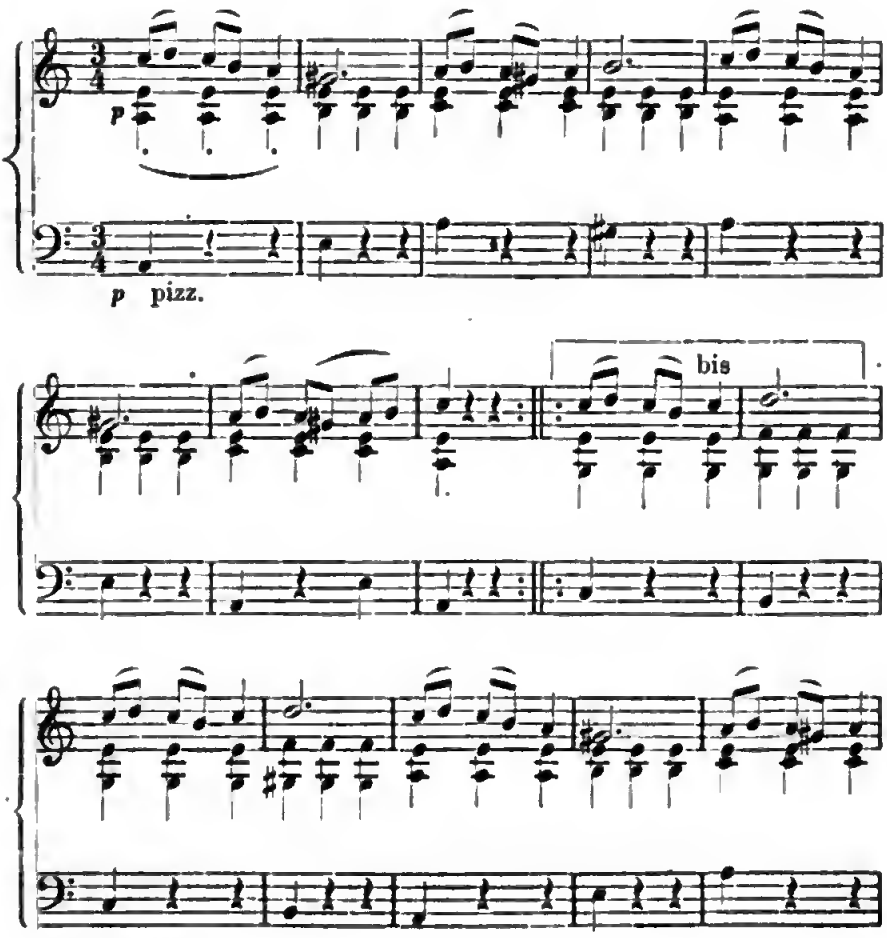


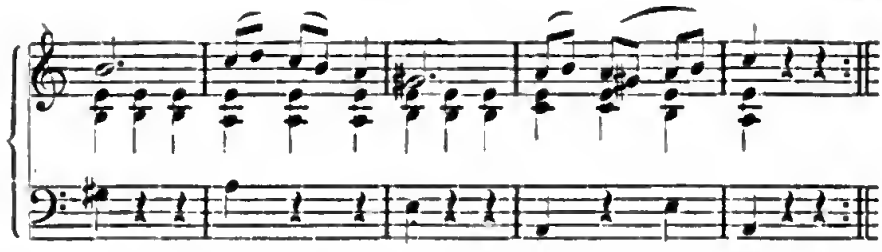
hartnäckig festgehalten, abwechselnd von den andern Instrumenten übernommen, bis dann alle in Fluß kommen und namentlich das Motiv des zweiten Taktes einschneidend immer wiederkehrt. Das Andante für Streichinstrumente allein ist eines der schönsten aus dieser Zeit; hier ist etwas mehr als bloß anmuthiges, maßvolles Formenspiel, vielmehr athmen wir den reinsten Seelenfrieden aus diesem Tonstück, das so ganz von Klarheit, Wohllaut und edler Einfachheit durchdrungen ist, daß wir seiner natürlichen und ungezwungenen Entwickelung nicht anders als mit vollster Befriedigung folgen können. Beilage VII, Nr. 3 bringt den vollständigen Abdruck dieses Satzes, in dem wir auch die früher erwähnte Führung der Melodie in Octaven unisono wiederfinden. Das Finale, Presto $^6/_8$, ist frisch und voll Leben, bietet aber nichts Eigenthümliches.

Abermals treffen wir in Nr. 10 auf eine Symphonie mit selbstständigem Adagio im ersten Satz und obendrein mit neuer Besetzung: zum erstenmale sind englische Hörner verwendet (in der Abschrift in Göttweig durch 2 Flöten ersetzt). Das englische Horn ist sozusagen der Alt der Oboe und besitzt den vollen Umfang derselben; interessant ist es zu sehen, wie wirksam Haydn dieses Instrument, das er schon 1760 in einem Divertimento beschäftigte, bald mit den Waldhörnern abwechselnd, bald in Verbindung mit diesen seinem Klangcharakter entsprechend verwendet hat. Dem ersten Satz folgt ein Presto, das man in Abschriften auch als Anfang der Symphonie findet, nämlich:

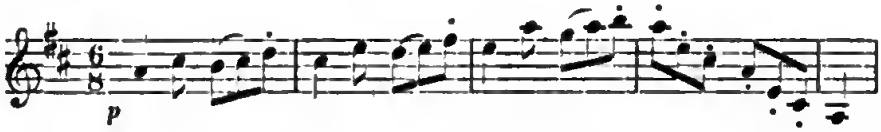
dem dann ein fremdes eingeschobenes Andante grazioso As-dur $^3/_8$ folgt und mit Auslassung des Menuetts das eigentliche Finale, Presto $^6/_8$; dies letztere ist voll Leben und jedenfalls der interessantere Theil dieser im Ganzen schwächeren Symphonie, die auch unter dem Beinamen „Der Philosoph" circulirt.

Um so hübscher ist die folgende umfangreichere Symphonie Nr. 11; schon der erste Satz (62 und 102 Takte) ist anregend; selbst das kleinste Motiv dient hier zu mannigfacher Weiterbildung und Steigerung des Ausdrucks. Auch der zweite Satz, poco Adagio, A-dur $^2/_4$, wiederum für Streichinstrumente allein geschrieben, steht den früheren an edlem Ausdruck nur wenig nach. Der frische Menuett, A-dur, hat zum Trio eine melancholische, wie es scheint, slavische Originalmelodie, nur vom Streichquartett ausgeführt:





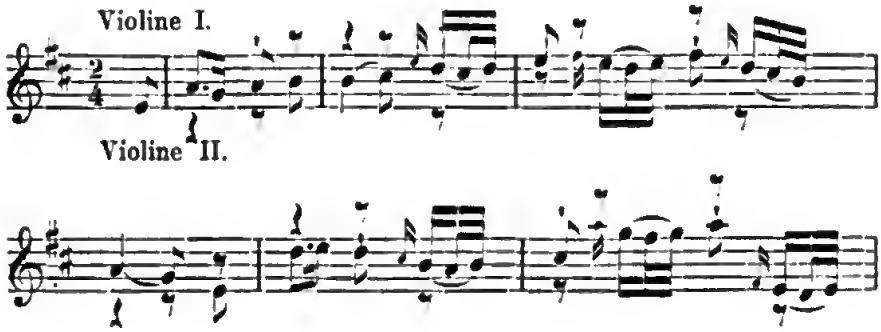
Der letzte Satz, Presto assai (36 und 62 Takte), von dem das Autograph verloren ging,



entspricht an Reichthum der Erfindung und reizender Ausführung dem ersten Satz.

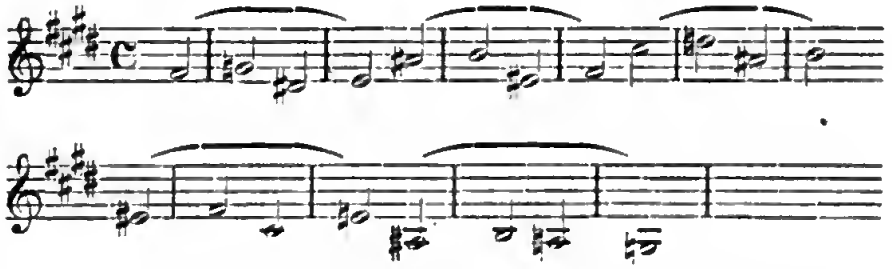
Die Symphonie Nr. 12 steht in fast gleichem Werth mit der vorgehenden; erster und letzter Satz und Menuett sind voll Frische, das Adagio, G-dur $^3/_4$, ist ein dankbares, mit Melismen nicht überladenes Flötensolo mit Begleitung des Streichquartetts, auch als Einzelpièce mit Clavierbegleitung sehr wohl zu verwenden.

Nr. 13 kommt der Symphonie Nr. 5 am nächsten. Der erste Satz, 2 Theile (50 und 90 Takte) ist äußerst discret, fein und zierlich durchgeführt; das Andante bietet manch Eigenthümliches, so ist u. a. das Thema in die beiden Violinen vertheilt:

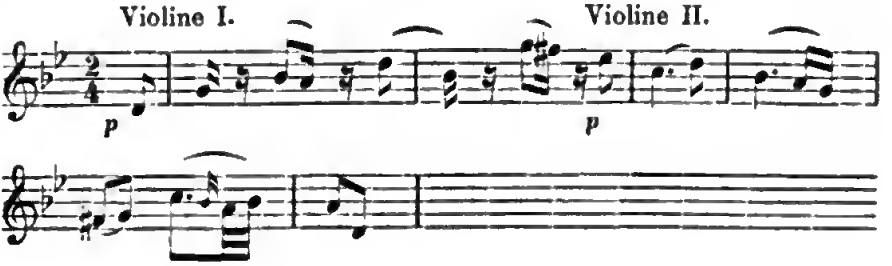


Das Finale, Presto, ist analog dem ersten Satz mit Vermeidung jedes überflüssigen Passagenwerks breit und entsprechend dem Hauptmotiv

durchgeführt. Der Ausdruck wird hier faſt ein herber; der größere Notenwerth herrſcht vor und es folgen Gänge, wie ſie in den Haydn'ſchen Finales ſelten vorkommen:

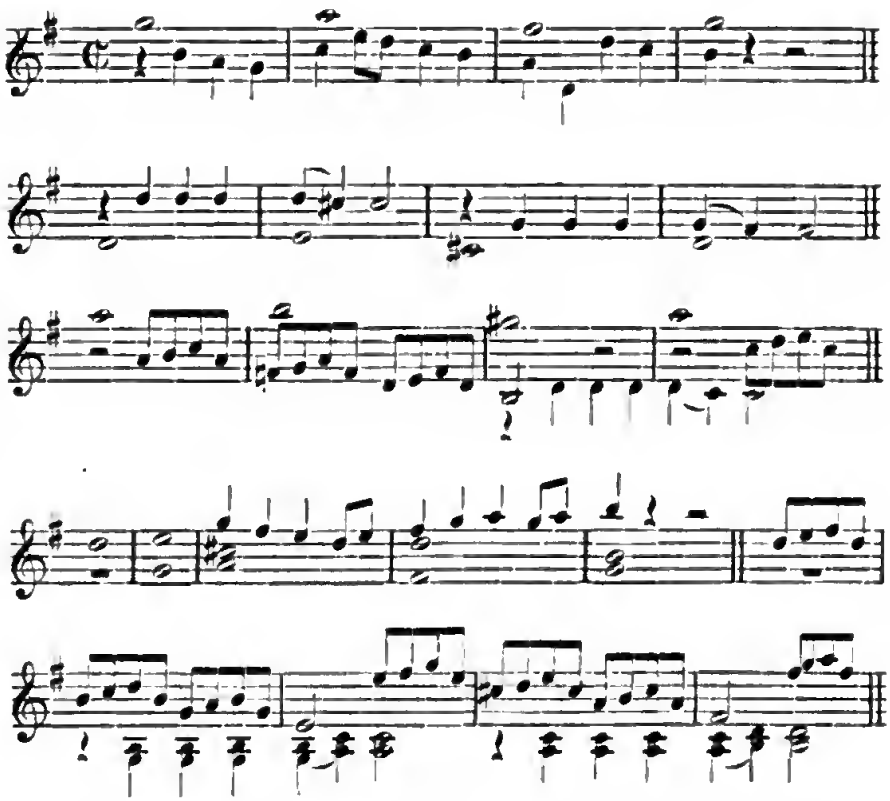


Obwohl nicht weſentlich verſchieden von ihren Vorgängern, bietet doch die Symphonie Nr. 14 manche bemerkenswerthe Züge. Ihr erſter Satz in 2 Theilen (45 und 76 Takte) iſt kurz aber ungemein friſch; das ſcharf accentuirte Hauptmotiv erinnert an die kleinere G-moll-Symphonie von Mozart, componirt 1773 (ſiehe Köchel's Katalog Nr. 183). Der dort vorherrſchende mehr ernſte, düſtere Ton iſt hier eher glänzend zu nennen. Der zweite Satz, Andante (richtiger wohl Moderato) für Streichinſtrumente



nähert ſich dem Charakter der Ballade und hält das Intereſſe bis zur letzten Note wach. Der kräftige Menuett findet einen paſſenden Gegenſatz im Trio, in dem die Inſtrumente meiſt paarweiſe ein anmuthiges Wechſelſpiel treiben. Das Finale iſt contrapunktiſch behandelt, aber dieſes ſonſt ſo ernſte Gebiet muß hier der munterſten, ausgelaſſenſten Laune weichen. Anfangs geht alles wohl regelrecht vor ſich: das eigentliche

Hauptthema der ersten Violine wird als Gefährte von der zweiten Violine in der Tonart der Dominante beantwortet, dann von der Viola wieder als Führer in der Haupttonart aufgenommen und endlich vom Baß wiederum in der Dominanten-Tonart wiederholt. Nun aber beginnt das freiere Spiel. Dem Hauptmotiv gegenüber lösen sich immer neue Gegenmotive ab und diese wieder gruppiren sich über- und untereinander, bis endlich ein Motiv, das beweglichere, in Achteln die Oberhand behält und alle Stimmen in gleichem Gang mit sich fortreißt. Wir haben u. a. folgende Motive, Gruppirungen und Combinationen vor uns:

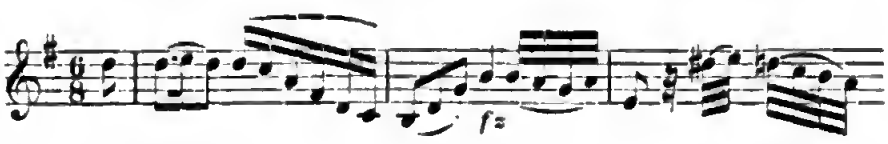


Nr. 15, eine unbedeutende viersätzige Symphonie, soll uns nur als Beleg für den mitunter verschiedenen Werth der gleichzeitig entstandenen Werke Haydn's dienen. Daß sie obendrein nach Jahren, längst überholt von ihren besseren Schwestern, doch noch ans Tageslicht trat, kann man nur bedauern. Wer nun Haydn's damals (1773) erreichte Stufe nach dieser Sym-

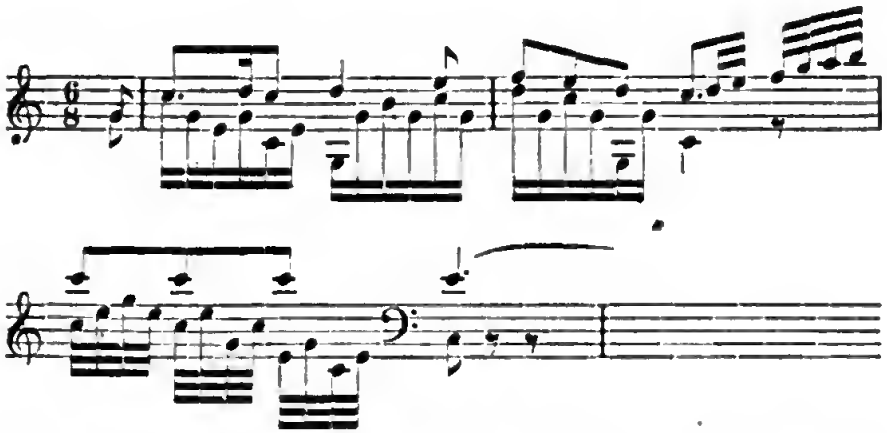
phonie schätzt, ohne zu wissen, daß sie 9 Jahre früher entstanden, muß allerdings in seinem Urtheile irregeführt werden. Nur Menuett und Trio, beide canonisch bearbeitet, treten hervor; im Menuett alterniren von Takt zu Takt oktavenweise Oboen und Violinen gegen Viola und Baß (die letzten 2 Takte sind durchstrichen und folgerichtiger durch veränderte 3 Takte ersetzt); im Trio treten nacheinander zu je 2 Takten die erste, die zweite Violine (auf derselben Stufe), Viola und Baß (eine Oktav tiefer) auf, also ein strenger Canon im Einklang und in der Oktav.

Die dreisätzige Symphonie Nr. 16 macht einen ungleich bessern Eindruck; der erste Satz ist der geringere, das Andante dagegen, G-dur $^2/_4$, bei dem diesmal auch Oboen und eine concertirende Flöte verwendet sind, ist hübsch zu nennen. Das Finale, Tempo di Menuetto piu tosto Allegretto $^3/_4$, hat einen etwas behäbigen Charakter; Oboen und Hörner nehmen hier hervorragenden Antheil und verleihen dem Satz eine wohlige gesättigte Tonfülle. Im Mittelsatz, F-dur, schweigen Oboen und Hörner, dagegen gehen Flöte und beide Violinen unisono zusammen, einen neuen Gedanken in Achtelbewegung leicht umspielend. Warum diese Symphonie in einigen Abschriften mit „Alleluja" bezeichnet ist, bleibt unerklärlich.

Eine mannigfach interessante Symphonie ist uns in Nr. 17 aufbewahrt. Haydn ist hier mit Fleiß und Liebe zu Werke gegangen; dies bezeugt schon die besonders nette und feine Schrift, die Sorgfalt und Umständlichkeit, mit der auch die Details behandelt sind, so ist z. B. jede Seite mit allen Schlüsseln und Vorzeichen versehen. Die Besetzung ist reich: 4 Hörner, 2 Oboen, Flöte und die üblichen Streichinstrumente. Der erste Satz (das „Larghetto" in Haydn's Katalog mag wohl auf einem Irrthum beruhen) ist ausgeführter (62 und 98 Takte) und stellt sich den besten aus jener Zeit zur Seite; überall ist Leben und naturgemäße Entwickelung der einzelnen Motive. Das Adagio (2 Theile (35 und 43 Takte), ist ebenfalls reicher als gewöhnlich ausgeführt:



über beiden Violinen führt eine princ. Violine die mit Paſſagen verzierte Melodie, die ſich bis ins fünfgeſtrichene h verliert. Auch das Violoncell iſt vom Baß getrennt und übernimmt theilweiſe die reiche Figurirung. Oboen und Flöte ſchweigen, dagegen ſind 4 Hörner beſchäftigt, diesmal aber in zweierlei Tonarten, in D und G; die erſteren haben folgende Stelle auszuführen:



Im Ganzen iſt in dieſem Satz der Charakter der Sicilienne feſtgehalten, der ſich nicht nur in der Oberſtimme, ſondern auch in der Art der Begleitung ausſpricht. Im Menuett, der wieder ſo recht den geſunden kräftigen Ton zu treffen weiß, ſind alle Inſtrumente gleichmäßig beſchäftigt, dagegen ſie im Trio in reizendem Wechſelſpiel bald in höherer, bald in tieferer Lage die meiſt viertaktigen Motive einander abnehmen. Das Finale bietet diesmal etwas ganz Beſonderes: es beginnt mit einem Thema, D-dur $^2/_4$, zu 8 und 8 Takten, nur von den Streichinſtrumenten ausgeführt; es folgen nun 7 Variationen, in denen jedem Inſtrumente, der Oboe, Flöte, dem Horn, Violoncell der Principal-Violine, Flöte und erſten Violine und dem Contrabaß einmal die variirte Parthie zugetheilt iſt. Die Streichinſtrumente leiten nun im Charakter des Thema nach der Dominante und es folgt zum Abſchluß ein kurzes, lebhaftes Preſto (35 Takte), in dem ſich alle Inſtrumente vereinigen und ganz unerwartet mit den letzten Takten des erſten Satzes abſchließen.

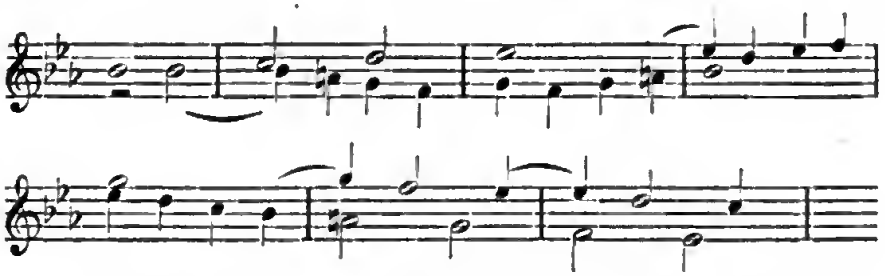
Deldevez ſpricht in ſeinem früher erwähnten Werk (Curiosités musicales etc. p. 13 fg.) über die in dieſer Symphonie den Hörnern zugemutheten Schwierigkeiten, die hauptſächlich Urſache geweſen ſeien, daß dies Werk in Vergeſſenheit gerieth; die Hörner ſeien alternirend benutzt, eine Gruppe der andern als Echo dienend — eine Verwendung, die es ermöglichte, die 4 Hörner auf zwei zu reduciren, wie dies in der engliſchen Ausgabe von Forſter zu finden ſei. Das Original weiß von alle dem nichts, die Hörner ſind zum größeren Theil gleichzeitig verwendet und hat ſelbſt in der Variation, die alle 4 Hörner beſchäftigt, das Solo keine, die angegebene Stelle überbietende Schwierigkeit. Dieſe Symphonie, von Deldevez, wohl im Hinblick auf die Soloparthien, als Concertante bezeichnet, erſchien in geſtochenen Stimmen bei Sieber in Paris; eine Partitur in Abſchrift (Nr. 27) beſitzt das Archiv des Pariſer Conſervatoriums.

Die Symphonie Nr. 18, die in Breitkopf's thematiſchem Katalog nicht verzeichnet iſt, findet ſich nichtsdeſtoweniger im Muſikarchiv des Stiftes Göttweig ſeit dem Jahre 1767. Der erſte Satz, nur aus einem Theile (70 Takte) beſtehend, iſt wieder ein abgeſchloſſenes Adagio, in dem vorzugsweiſe das Hauptthema immer wiederkehrt oder ſich in einzelne Motive auflöſt und mit neuen verbindet — gleichſam zwei Gruppen, von denen die erſte das Hauptthema feſthält und die zweite mit Gegenmotiven antwortet; auch eine artige Engführung mit dem erſten Motiv des Hauptthemas wagt ſich durch vier Stimmen pianiſſimo hervor und führt zu einer wirkſamen Steigerung dieſes in formeller Beziehung eigenthümlichen Satzes. Das Preſto, A-dur C (42 und 60 Takte), iſt beſonders reich an Motiven, die zum Theil imitirend in mannigfaltiger Combination weiter geführt ſind. Auch Menuett und Trio ſind hübſch, beſonders das Trio für Streichinſtrumente, die mit Hartnäckigkeit ein zweitaktiges Motiv feſthalten. Das kurze, lebensfrohe Finale, Allegro molto C, 2 Theile (40 und 50 Takte), iſt gerade intereſſant genug, um gegen die Vorderſätze wenigſtens nicht zurückzuſtehen.

Mit Nr. 19, der letzten unſerer thematiſch aufgeſtellten Symphonien, kehren wir gewiſſermaßen zum Anfang zurück, denn ſie zählt nach Haydn's eigener Angabe zu ſeinen früheſten. Ihrem Werthe entſprechend dürfte man ſie jedoch immerhin um einige Jahre ſpäter ſetzen; zum mindeſten ſcheint ſie etwa gleich-

zeitig mit der Symphonie Nr. 14 entstanden zu sein. In noch erhöhterem Maße muß man an ihr die Erfindungskraft, formelle Gestaltung, die Kunst thematischer Arbeit und zahlreiche feine Züge bewundern, die schon eine Vertrautheit und Sicherheit in Anlage und Durchführung bekunden. Dies gilt gleich im ersten Satze, einem abermals abgeschlossenen Adagio von 2 Theilen (32 und 48 Takte), in dem die Oboen schweigen und die Hörner nur äußerst sparsam verwendet sind. Nicht minder überrascht der zweite Satz, Allegro (58 und 104 Takte), in dem auch die kleinste, an sich unscheinbare Notengruppe zu selbstständigem Ausdruck kommt. Wie immer bei Haydn findet man hier den richtigen Charakter des Alla breve gewahrt; es geht alles gleichsam in Lapidarschrift weiter und die Klangwirkung muß wohl eine durchaus gesättigte sein. Der Hauptgedanke

tritt so unverhohlen als kräftiges Fugenthema auf, daß man ungeduldig weiterblättert nach einem Haltpunkt, wo dasselbe geharnischt sich einstellt. Haydn läßt uns aber lange warten; drei Viertheile des Satzes sind längst vorüber, da endlich nach dem Halbschluß auf F, gleichsam dem musikalischen Doppelpunkte, eröffnen die Violinen in der Tonart der Dominante den Kampf:



im 9. Takt setzen Viola und Baß ein und alles, denkt man, ist nun im besten Zuge. Doch der Meister hat uns nur gefoppt; die Bässe kommen über den dritten Takt des Themas nicht hinaus; diese schweren Noten scheinen ihnen so zuzusagen, daß sie, dieselben wiederholend, auf jede Weiterführung vergessen und den ersten Theil in wenig Takten zum Abschluß zwingen. Nicht besser geht es im zweiten Theile, in dem das Hauptthema auch

an eine Engführung ſtreift und ſich in der Molltonart verſucht, aber nur, um uns ebenſo raſch das Nachſehen zu laſſen. Es folgt noch ein kerniger Menuett mit einem äußerſt lieblichen Trio und als Finale ein heiteres, lebensfrohes Preſto (44 und 75 Takte).

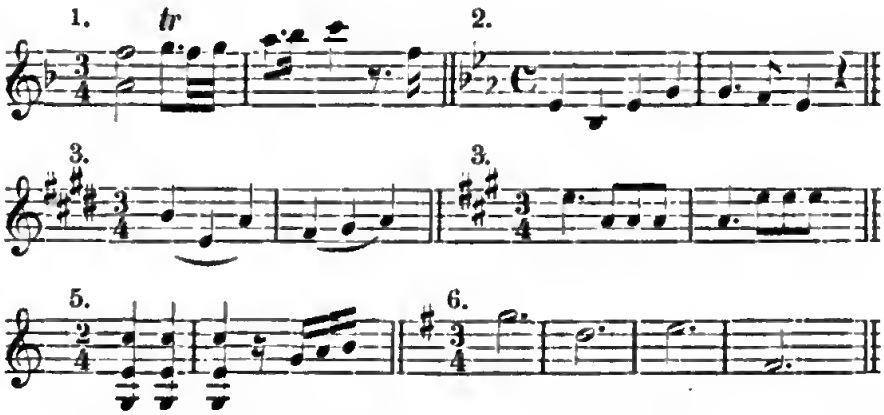
Wie es ſtets einen hohen Genuß gewährt, ein Genie in ſeinem Entwickelungsgange zu belauſchen, ſo bieten auch dieſe Symphonien aus Haydn's erſter Periode Stoff in Fülle zu ernſten Betrachtungen. Obwohl ihre Wiederbelebung der großen Menge gegenüber wenig verlohnen würde, iſt es doch zu bedauern, daß darunter ſo manche Nummern, die ein beſſeres Loos verdient hätten, der Zeit zum Opfer fielen, denn, abgeſehen von ihrer Anſpruchsloſigkeit in der Beſetzung, wären ſie noch immer im Stande, wenigſtens kleinere Kreiſe zu intereſſiren und zu erwärmen. Man müßte ihnen eben nur mit dem richtigen Verſtändniß entgegen kommen und nicht vergeſſen, daß ſie zunächſt zur angenehmen Anregung geſelliger Unterhaltung und zum Gebrauch eines kleinen Muſikkörpers beſtimmt waren, daher ſie auch die Tonfülle eines großen, mehr auf Virtuoſität hinzielenden Orcheſters nur unnatürlich aufbauſchen würde. Zu ihrer Zeit liebte man es, gleich mehrere derſelben, bei ein- und derſelben Gelegenheit, aufzuführen; ſie mußten daher knapp in der Form und beſcheiden in den Mitteln gehalten werden. Eine Viertelſtunde Zeit, eine Doppelbeſetzung der Violinen, Oboe und Horn paarweiſe, waren die Normalbedingungen, die nur ſelten überſchritten werden durften. Dabei lag es dieſen Tonſtücken ferne, durch draſtiſche Mittel die Erwartungen hinaufſchrauben und mehr ſcheinen zu wollen, als ſie wirklich waren. Intereſſant iſt es zu hören, daß Haydn's Symphonien (wohl nur die langſamen Sätze) häufig in der Kirche als Gradualien geſpielt wurden, ehe noch die durch Michael Haydn eingeführten Vocal-Gradualien eingeführt waren.[75]) Bei den Orcheſterſtimmen der Haydn'ſchen Symphonien im Muſikarchiv des Stiftes Göttweig ſind die Tage ſolcher Aufführungen im Stifte ſelbſt (in der Crypta) oder in einer der nächſtliegenden Ortskirchen ſtets angezeigt.

---

75 J. J. Fuchs ſchrieb zu dieſem Zweck eigens eine Reihe dreiſtimmiger Kirchenſonaten, Sonate da chiesa, für 2 Violinen und Baß, verſtärkt durch Orgel, Violoncell, Violon und Fagott. v. Köchel, J. J. Fux, S. 58.

Wir sehen dabei auch, wie häufig und mannigfach Haydn's Symphonien überhaupt in den österreichischen, auf musikalische Pflege stets bedachten Klöstern cultivirt wurden. Als Ort oder Zeit der Aufführung lesen wir bald in teatro (im Theater), ad prandium (zum Frühstück), in horto (im Garten), post coenam (nach der Mittagsmahlzeit), in Refectorio (im Speisesaal), in Regenschoriatu (in der Wohnung des Chorregenten).

Eine einzige und wohl die früheste Recension über Haydn'sche Symphonien, über die in Paris erschienenen Six simphonies à huit Parties oeuvre VII, ist uns von J. A. Hiller erhalten.[76] Der Verfasser geht derselben scharf zu Leibe, zeigt aber seine Achtung vor Haydn schon in dem Unwillen über die nachlässige und incorrecte Art der Herausgabe. Haydn hatte also unter dem liederlichen Druck seiner Arbeiten, worüber er namentlich in den 80er Jahren so oft klagt, schon damals zu leiden. Die Anfänge dieser 6 Symphonien sind die folgenden:



Sie sind in derselben Reihenfolge in Breitkopf's Katalog, Suppl. IV, 1769, einige aber auch schon früher angezeigt. Sie stehen in unserm Verzeichnisse (S. 290) unter 1766, Raccôlta I, Nr. 1; 1769 Nr. 2 und 3; 1768 Nr. 2; 1767, Raccôlta IV, Nr. 1; 1769 Nr. 6. Im zweiten Verzeichniß (S. 295) stehen Nr. 3, 4 und 6 auch unter Nr. 13, 11 und 14. Hiller bezweifelt es, daß die Symphonien von ein- und derselben Hand, von Haydn herrühren; „man sagt uns zwar von mehr als einem Componisten dieses Nahmens" (also Michael Haydn und etwa der

76 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend, auf das Jahr 1770. 5. Stück, S. 37.

Organiſt Hayda), „aber der Vornahme ſollte bei jeder Sinfonie beſonders bemerkt ſeyn, um zu wiſſen, wem man das Gute und Schlechte dieſer Sammlung zuzutheilen habe.“ Nr. 1, 5 und 6 findet Hiller am beſten, dagegen vermißt er in den anderen die „eigene und originelle Manier des Herrn Hayden“; die zweite (die auch in Haydn's Katalog fehlt und auch unter dem Namen Herffert erſchien) ſei eine „mißlungene und eckelhafte Nachahmung der Filz'ſchen Manier“ [77]; die dritte „habe einen ganz hübſchen Allegroſatz zum Anfang, im Andante aber habe der Componiſt die Melodie auf eine lächerliche Art unter die erſte und andere Violine getheilt“ (Hiller gibt dies „ohngefähr“ an; Takt und Tonart aber, G-dur $^3/_8$, weichen gänzlich vom Originale ab). Hiller fährt fort: „Beim letzten Satz dieſer Sinfonie ſteht Preſto Fuga; und wer das Ding für eine Fuge will gelten laſſen, der kann es thun“ (auch hier iſt der allerdings ungehörige Zuſatz „Fuge“ in der Ausgabe eigenmächtig); „mit mehrerm Rechte aber verdient der letzte Satz der 6. Sinfonie den Titel einer Fuge.“ Nun heißt es weiter: „Die 4. Sinfonie hat ein hieſiger (Leipziger) Componiſt ohnlängſt in eine erträgliche Form gebracht und die Auswüchſe derſelben abgeſchnitten; der letzte Satz im $^6/_8$-Takte iſt im Drucke ganz ausgelaſſen; hätte man doch lieber das alberne Trio zuſammt der Menuet hinweg gelaſſen!“ (Wie ſchon erwähnt, iſt dieſer letzte Satz beim Autograph abgängig, er iſt aber in geſchriebenen Stimmen vorhanden.) Hiller ſagt dann noch: „Herr Hayden, vor deſſen Genie wir alle billige Achtung haben, mag zuſehen, ob er dieſe Arbeiten alle für die ſeinigen erkennet, oder ob ihm mit dem Drucke derſelben ein Gefallen geſchehen iſt.“

Die nun folgende Gruppe umfaßt mehrſtimmige Inſtrumentalcompoſitionen von willkürlich aneinander gereihten Sätzen unter den verſchiedenſten Benennungen. Haydn hat ſie in ſeinem Katalog unter dem Collectivnamen „Divertimenti“ zuſammengefaßt. Die durch Druck oder Abſchrift verbreiteten Stücke

77 Filz war ein beliebter Componiſt und Violoncelliſt der Mannheimer Kapelle. Man ſagt, daß er ſich den Tod (er ſtarb 1768) durch den übermäßigen Genuß von Spinnen zugezogen habe, von denen er behauptete, daß ſie wie Erdbeeren ſchmeckten.

führen außerdem noch folgende Bezeichnungen: Cassationen, Parthien, Concertante, Scherzandi, Serenaden, Notturni. Es ist nicht wohl möglich, diese einzelnen Gattungen strenge zu sondern; sie entstanden zu einer Zeit, in der die gesteigerte Vorliebe für Instrumentalmusik eine größere Mannigfaltigkeit der Instrumentalformen veranlaßte, die aber selbst zu ihrer Zeit so wenig eine bestimmte Gattung bezeichneten, daß vielmehr eine und dieselbe Composition verschiedene Benennungen erhielt. Doch verstand man vorzugsweise unter Cassationen solche Stücke, die sich von der Symphonie durch größere Manigfaltigkeit der einzelnen Sätze unterschieden; Hauptbedingung war die nur einfache Besetzung der einzelnen Instrumente. Es waren solche Musikstücke daher mehr concertirender Art und wo dies in erhöhtem Grade der Fall war, zog man die Bezeichnung Concertante oder Concertino vor. Derartige Compositionen wurden hauptsächlich bei der Tafel, bei Hochzeiten, Festlichkeiten, Geburts- und Namensfesten in geschlossenem oder freiem Raume aufgeführt. Waren die Cassationsstücke aber ausschließlich darauf berechnet, im Freien, auf Plätzen und vor den Häusern der dazu Erkorenen auf Bestellung oder als freie Huldigung ausgeführt zu werden, nahmen sie wiederum den Namen Serenaten oder Notturni an und wurden dann mit einem Marsch eingeleitet und beschlossen. Kleinere Serenaten hatten nur Blasinstrumente, etwa Klarinetten, Hörner und Fagotte; doch gab es auch solche mit complicirterer Besetzung und mit Soloinstrumenten. Haydn bietet im Jahre 1787 Will. Forster in London, mit dem er schon 1781 in Geschäftsverkehr getreten war, solche Stücke (die wir in den 80er Jahren näher kennen lernen werden) folgendermaßen an: „Item habe ich noch 3 ganz neue niedliche Notturni mit einer Violin obligat, aber gar nicht schwer, mit einer Flaute, Violoncell, 2 Violinen Ripien., 2 Waldhörner, Viola und Contrabaß." Die Bezeichnung Parthien (Partheyen, italienisch Partita), die schon im 17. Jahrhundert vorkommt[78], gebrauchten die Kunstpfeifer für ihre Tanzsammlungen, welche nach Art der Suite, die mit ihren Wurzeln bis ins

78 „Einer fragte uns, ob wir keine Sonaten oder andere auff Instrumenta gesetzte Sachen bey uns hätten? Ich sagte ja: schlosse mein Felliß auff, und nahm etliche Stücke und Partheyen heraus." Musicus Vexatus etc. von Cotola dem Kunst-Pfeiffer Gesellen. Freyberg 1690, S. 181.

16. Jahrhundert zurückreicht[79], eine gewiſſe Reihenfolge verſchiedener Tänze enthielten, aber durch Zufügung eines Allegro, Andante oder Preſto erweitert waren. Alle dieſe Benennungen ſind bis auf die Suite, die man in unſern Tagen als ein bequemes Surrogat für die Symphonie wieder auffriſchte, längſt verſchwunden. Die Compoſitionen ſelbſt, ſo weit ſie vorliegen, lediglich aus dem Drang entſtanden, überhaupt zu muſiciren, machen keinen Anſpruch auf höhere Bedeutung und iſt ihnen in der That nur hie und da ein lebhafteres Intereſſe abzugewinnen. Wir haben ihnen daher auch nur in ſo weit Beachtung zu ſchenken, als wir an ihnen wahrnehmen können, wie naturgemäß ſich Haydn auch hier allmählig entwickelte und ſie ſelbſt das verbindende Glied zwiſchen Symphonie und Quartett bilden. Es herrſcht bei Haydn überdies in dieſer Compoſitionsgattung durch Umſtellung der Sätze und Austauſch der Inſtrumente eine derartige Verwirrung, daß es in den meiſten Fällen unmöglich iſt, der urſprünglichen Geſtaltung auf den Grund zu kommen. Auch Haydn's eigener Katalog iſt hier nicht maßgebend und verläßlich; hat er doch ſelbſt auf die beſſeren derartigen Compoſitionen ganz vergeſſen. Was darüber ſchon S. 258 vorläufig geſagt wurde, ſei hier weiterhin ergänzt.

Von den in dieſe Rubrik und in die Zeit bis 1766 fallenden Compoſitionen entnehmen wir Breitkopf's thematiſchem Katalog folgende Nummern: 1765, Parte V^ta: VI Caſſationen, Nr. 5 (die übrigen ſind Quartette); VI Scherzandi. 1767: VI Divertimenti, Raccôlta I, Nr. 1, 2, 5; I Divertimento a Echo. 1768: IX Caſſationen, Nr. 3 uud 5 (nur dieſe ſind bei Haydn verzeichnet).

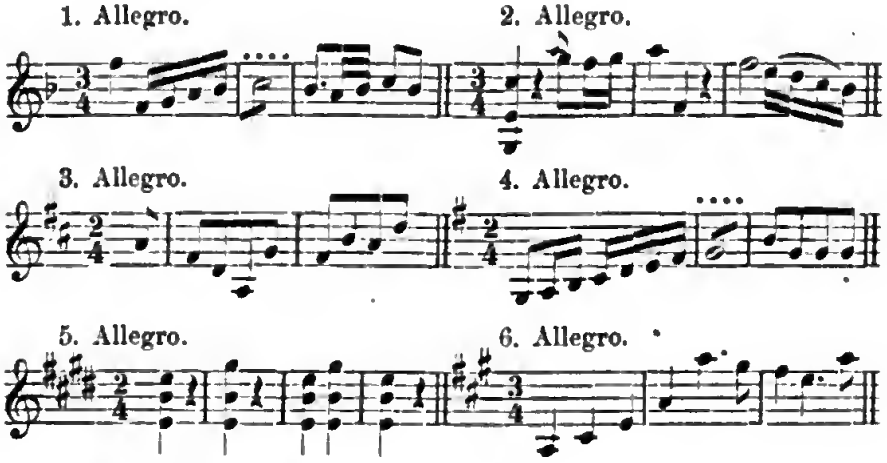
1765: Caſſatio Nr. 5, Haydn's Katalog. Divertimento, Nr. 2, a cinque.

Dieſes Divertimento erſcheint in der erſten Anzeige mit 2 Violinen, Viola und Baß; dann 1767 mit 2 Violinen, Flöte,

79 Johann Sebaſtian Bach, von Philipp Spitta. 1873, Bd. I, S. 680 fg.

2 Violen und Baß; Haydn's Katalog ſagt „a cinque", wir haben alſo gleich hier daſſelbe Werk als Quartett, Quintett und Sextett. Eine mit Notturno bezeichnete Abſchrift auf der Berliner Hofbibliothek trägt das Datum 1754; als eine der früheſten Compoſitionen iſt dieſe Nummer auch in Breitkopf's Sammlung und dort, wie auch im Stift Kremsmünſter, als Quintett angegeben. Dieſe Form wird wohl auch die richtigere ſein (die Flöte etwa nur ad lib.) und bezeugt dies auch die gedruckte Vorlage. Sechs Sätze bilden dies harmloſe aber als Vorläufer des erſten Haydn'ſchen Quartetts nicht unintereſſante Muſikſtück, intereſſant ſchon deshalb, weil es die Meinung widerlegt, als habe Haydn der fünfſtimmige Satz nicht glücken wollen. Dem kurzen anſpruchsloſen Preſto folgt ein ausgeſponneneres Allegro und ein kerniger Menuett; im Adagio hat die erſte Violine einen leicht verzierten Geſang. Der zweite und hübſchere Menuett fehlt in der gedruckten Ausgabe, das Trio iſt hier faſt von energiſchem Charakter; das Finale geht raſch und leicht vorüber und läßt bedauern, daß wir ſchon zu Ende ſind. [80]

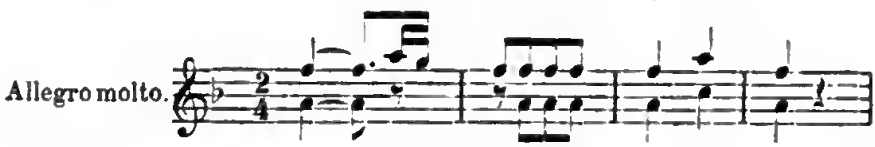
1765: VI Scherzandi.



80 Ausgabe: Quintetto, Cassatio in G, per due Violini, due Viole obligate e Basso, composto per il Elettore Palatino da Giuseppe Haydn. Stampato dopo il manoscritto originale. Bonna presso N. Simrock. Breitkopf's thematiſcher Katalog nennt noch mehrere Quintette, deren Echtheit aber nicht verbürgt werden kann. Noch weniger iſt dies der Fall mit der folgenden Ausgabe: Sei Quintetti per due Violine, due Alto, Basso e Corni ad lib., composti da Gius. Hayden. Opera XXII. Gravé per Mme. Oger. à Paris chez le Sr. De la Chevardière, Editeur.

Läßt man obiges Quintett als Vorgänger der Quartette gelten, wird man die hier verzeichneten und schon S. 186 erwähnten VI Scherzandi für 2 Hörner, 2 Oboen, 1 Flöte, 2 Violinen und Baß nicht minder als die ersten Ansätze und Keime zu den Symphonien zu betrachten haben. Nr. 6 derselben, das bei Artaria auch für 2 Violinen und Baß in Abschrift existirt, hatte Haydn im Entwurfkatalog unter die Symphonien aufgenommen, im Hauptkatalog aber fehlen alle 6 Nummern. In der Breitkopf-Sammlung stehen sie (die Flöte ist dort durch Viola ersetzt) unter den Compositionen, die in die Zeit bis 1757 fallen und sind eigens als „Nachtstücke", bezeichnet. Gleich dem jungen Vogel, der seinen ersten Flug aus der Eltern Nest versucht und, den zarten Schwingen noch nicht trauend, sich kaum vom schützenden Dach zu entfernen wagt: so gehen auch diese niedlichen Tonstücke nirgends über die engsten Grenzen hinaus. Aber sie zeigen doch schon abgerundete Form, mitunter interessante Rhythmik und einen so unbefangenen, heiteren Charakter, daß selbst die langsameren Sätze sich nicht gerne einer ernsteren Stimmung fügen zu wollen scheinen. Von einer Durchführung, Verbindung mehrerer Motive u. dergl. muß man allerdings absehen, doch ist es schon etwas, daß sich die Sätze natürlich und mannigfach entwickeln und daß die Instrumente nach ihrer Art vortheilhaft verwendet sind und namentlich auch die Blasinstrumente naturgemäß eingreifen. Jeder Satz ist zweitheilig und die Aufeinanderfolge (Allegro, Menuett, Andante oder Adagio, Presto) wie auch die Besetzung ist consequent beibehalten. Die Flöte ist stets nur im Trio des Menuett beschäftigt und als Solo behandelt, nur von Baß und Violinen begleitet. Auffallend ist auch hier, wie gerne und mit wie viel Geschick Haydn zum Trio vorzugsweise die Molltonart verwendet.

1767: Divertimento Nr. 1, Haydn's Katalog Nr. 20, a nove.



In der Breitkopf-Sammlung ist dies Tonstück als Concertante für 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, 2 Oboen, Cello und

Contrabaß und zu den vor 1757 fallenden Compositionen eingetragen. In Göttweig befindet es sich als Cassatio seit 1763, in St. Florian als Notturno. Wir haben also 4 verschiedene Benennungen und auch die Besetzung weicht etwas ab (eine zweite Viola statt des Cello). Concertante ist wohl die richtigere Benennung, da die Instrumente, wenn auch mäßig, immerhin aber concertirend behandelt sind. Das Tonstück hat 5 Sätze, von denen der erste Satz in leichter Haltung und mäßiger Breite etwa dem Charakter einer Gartenmusik entspricht. Im ersten Menuett ist die Triolenfigur, mit der einigemal die Instrumente einen förmlichen Anlauf nehmen, von guter Wirkung; das Adagio, ohne Blasinstrumente, ist stimmungsvoll, doch ohne erhebliche innere Bedeutung und giebt jedem Instrumente reiche Beschäftigung. Im Trio des zweiten Mennett sind die Hörner bevorzugt; das Finale eilt im leichten $^3/_8$-Takte heiter und rasch vorüber.

1767: Divertimento Nr. 2, Haydn's Katalog Nr. 16, a otto.

Es ist dies ein im Jahre 1760, also unter Graf Morzin, componirtes achtstimmiges, bereits S. 193 erwähntes Musikstück für je 2 Hörner, englisch Horn, Fagotte und Violinen. Haydn hat in seinem Entwurfkatalog eigens dazu angemerkt „Feld-Parthie". Vorausgesetzt daß er nicht etwa auf die Violinen vergessen hatte, verstand er also unter dieser Bezeichnung nicht immer solche Stücke, die ausschließlich nur für die Harmonie geschrieben waren. Das Corno inglese haben wir schon bei den Symphonien S. 304 angetroffen; es ist hier der Oboe gleichgehalten, jedes Instrument obligat und am Ganzen thätigen Antheil nehmend. Zuweilen treten englisch Horn und Violinen auch in Gruppen correspondirend einander gegenüber; die Waldhörner pausiren nur selten und wagen sich mitunter auch mit einem Solo vor; der Baß, dessen Stelle hier die Fagotte einnehmen, bildet stets eine stramme Stütze. Und wie die Instrumente wohl verwendet sind, so zeigt auch die Anlage der Sätze, so kurz diese auch sind (das ganze Divertimento zählt nur 183 Takte) eine geübte Hand. Durch das ganze Musikstück geht

diesmal weniger ein tändelnder, ſcherzhafter als vielmehr ein kräftiger Zug. Es ſind 5 Sätze; der Mittelſatz ein kurzes, in allen Stimmen verziertes Adagio und vor und nach dieſem ein kerniger Menuett, ausnahmsweiſe der erſte mit Moderato, der zweite mit poco vivace bezeichnet. Alle Sätze haben die gleiche Tonart, jeder iſt zweitheilig und in jedem ſind alle Inſtrumente beſchäftigt. Die autographe Partitur, mit der Jahreszahl 1760 verſehen, iſt aus Haydn's Nachlaß ins Eiſenſtädter Muſikarchiv übergegangen.

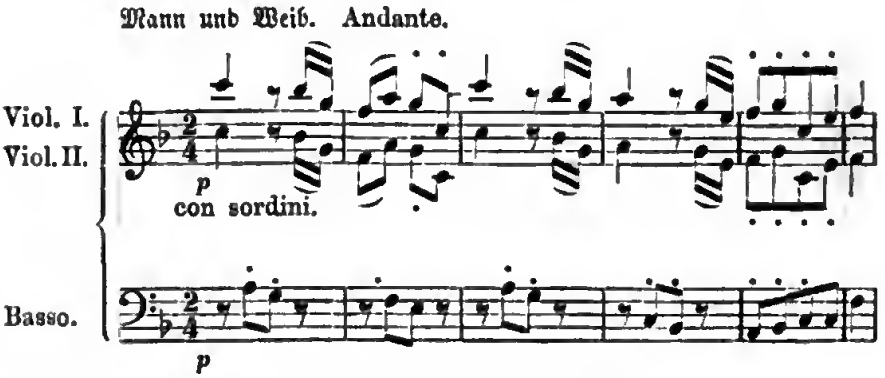
1767: Divertimento Nr. 5, Haydn's Katalog Nr. 11, a sei.

Dies Divertimento hat ſich bis auf unſere Tage erhalten. Urſprünglich ſechsſtimmig (2 Violinen, Flöte, Oboe, Cello und Baß) und aus 5 Sätzen beſtehend, erſchien daſſelbe 1770 als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Baß (Amſterdam op. 5, Nr. 6); in den 80er Jahren finden wir es als Sonate für Clavier und Violine (André in Offenbach, 3 Sonaten, op. 41, Nr. 3) und ſpäter ebenſo in den Oeuv. compl. von Breitkopf und Härtel (Cahier XII, Nr. 6), dann aber feſtſtehend als Nr. 6 der 8 Sonaten für Clavier und Violine in allen neueren und neueſten Geſammtausgaben der Clavierwerke Haydn's.[81] (Bei Holle weicht die zweite und letzte Variation von den andern Ausgaben ab.) Der Originalform gegenüber ſind im Duo-Arrangement im erſten Satze (Haydn ſetzt Preſto), im Menuett und letzten Satz mancherlei Veränderungen; im Trio, ein Violoncellſolo, von den andern Inſtrumenten pizzicato begleitet, fällt der Aufſtreich weg und beginnt das Solo

und ebenſo analog im zweiten Theile. Der letzte Satz, deſſen urſprüngliches Tempo (Andante) paſſender in Moderato ver-

81 Breitkopf und Härtel, Simrock, Peters, Litolff, André, Holle u. ſ. w.

ändert ist, sind 8 Variationen, von denen in der Sonate Nr. 2, 3 und 7 wegfallen. Im Original ist das Thema nur zweistimmig, ebenso die ersten 5 Variationen; die freie harmonische Figuration der Melodie ist der Reihe nach den verschiedenen Instrumenten zugewiesen; in den übrigen Variationen sind alle Instrumente beschäftigt; der Baß bleibt unverändert derselbe.[82] Der wichtigste Umstand in der Sonatenform ist jedoch die gänzliche Auslassung des zweiten Satzes; nur die Streichinstrumente, zwei Violinen und Baß, sind hier beschäftigt, erstere con sordini. Und abermals treffen wir auf die schon erwähnte, durch die Octav verstärkte Melodie, die hier (mit einziger Ausnahme des zum Schlusse führenden Accordes) sogar consequent festgehalten ist — eine wunderliche Grille, mit der Haydn der Ueberschrift nach wohl die Harmonie in der Ehe zu schildern beabsichtigte. Eitler Traum! Statt des gehofften Glücks sollte er in der Praxis das grade Gegentheil kennen lernen. Der Anfang dieses Satzes lautet:



Der erste Theil schließt in der Tonart der Dominante; der zweite modulirt nach B-dur, G-moll und leitet dann wieder in die Haupttonart zurück, im Ausdruck immer wärmer und zärtlicher werdend. Den wohlthuenden Eindruck dieses Satzes werden wir fast ungern durch den darauffolgenden kräftigen Menuett

82 In Hiller's „Wöchentl. Nachrichten und Anleitungen die Musik betreffend", Leipzig 1767, 32. Stück, S. 248 findet man ein zweistimmiges Andante „del Sgr Hayden", dessen erste Takte mit dem Thema dieser Variationen identisch sind und das sich in einheitlicher Stimmung aus dem Thema weiter entwickelt.

entriſſen. Unter dem Titel „Mann und Weib" findet man das Divertimento u. a. in Weſtphal's Katalog (1785) angezeigt, doch iſt es in Abſchriften auch öfters „Der Geburtstag" benannt.

1767: 1. Divertimento, à Écho.

Adagio.

Dieſes S. 258 erwähnte Muſikſtück iſt ein artiger Scherz, der von je 3 Spielern (je 2 Violinen und 1 Violoncell) in zwei aneinander ſtoßenden Zimmern aufgeführt wird und müſſen die Spieler dabei ſo poſtirt ſein, daß ſie ſich gegenſeitig ſehen können.[83] Die 5 Sätze dieſes Doppel-Trio (Adagio, Allegro, Menuett, Adagio, Preſto) bewegen ſich in den Grenzen eines muſikaliſchen Spaßes, zur Kurzweil für Dilettanten geſchrieben. Die häufige Anzeige und vielfache Herausgabe dieſer Nummer, die in Haydn's Katalog nicht aufgenommen iſt, deutet auf deren beſondere Beliebtheit. Nebſt der franzöſiſchen Herausgabe[84], der italieniſchen[85] und jener bei Trautwein in Berlin[86] erſchien auch ein Arrangement für 2 Flöten[87] und eins für Clavier mit 2 Violinen und Violoncell bei Simrock[88], bei deſſen Aufführung ſich die Begleitung ebenfalls in einem zweiten Zimmer, aber in Anſicht des Clavieres befinden muß. Als Doppel-Trio wurde dieſes Divertimento einmal in Berlin im Jahre

---

83 In ähnlicher Weiſe ſchrieb Mozart ein Notturno (v. Köchel, S. 286) mit dreifachem Echo für vier Gruppen Inſtrumente, jede aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern beſtehend.

84 Écho pour 4 Violons et 2 Violoncelles composé pour être exécuté en deux appartements différents. à Paris, chez Imbault.

85 Eco per quatro Violini e due Velli da eseguirsi in due Camere. In Napoli appresso Luigi Marescalchi.

86 Écho pour quatre Violons etc. Partition, Parties séparées. (Verlagsnummer 689.)

87 Écho pour deux flûtes pour être exécuté etc. à Paris, chez Imbault.

88 Écho. Quatuor pour le Pianoforte avec acc. de 2 Violons et Velle. etc. (Verlagsnummer 5902. In der Clavierſtimme fehlt im Allegro, im 2. Theile, nach den erſten 8 Takten 1 Takt Pauſe.)

1840 von den Eleven der k. Akademie der Künste zur Aufführung gebracht. [89]

1768: Cassatio Nr. 3, Haydn's Katalog: Divertimento Nr. 9, a sei.

Dies Divertimento erschien in Paris bei La Chevardière als Nr. 2 der Six Simphonies ou quatuor dialogués, oeuvre IV; eine in Göttweig befindliche Abschrift aus dem Jahre 1764 hat dieselbe Besetzung wie in Breitkopf's Katalog: 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, 2 Hörner und Baß (in den geschriebenen Stimmen bei Artaria sind die Oboen durch Flöten ersetzt). Auf alle Fälle stimmt dies also nicht mit dem in Haydn's Hauptkatalog angegebenen „a sei" und wird wohl die richtigere Lesart die im Entwurfkatalog sein, nämlich „a nove". Es sind 5 Sätze; der mittlere Satz ist ein Adagio cantabile für Streichinstrumente; vor und nach diesem Satz Menuett, zum Schlusse Presto. Besondere Eigenthümlichkeiten bietet keiner dieser mäßig großen Sätze; die Themen sind jedoch anregend, die Instrumentirung zeigt eine gewisse Leichtigkeit und Zierlichkeit. Ihrem allgemeinen Werthe nach schließt sich dies immerhin gefällige Tonstück den Symphonien mittleren Schlages jener Zeit an.

1768: Cassatio Nr. 5, Haydn's Katalog: Divertimento Nr. 1, a cinque.

Die Besetzung ist in Breitkopf's Katalog: Flöte, Oboe, 2 Violinen, Violoncell und Violono; im Jahre 1770 erschien das Divertimento als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Baß (Amsterdam op. V, Nr. 4). Wir haben also hier wieder dasselbe Werk für 6, 5 und 4 Instrumente. Dem ersten Satze, der sich durch gewandte Vertheilung der Motive bemerkbar macht, folgt ein Andante moderato, in dem das Cello pausirt und die

89 Allg. mus. Zeitung, Bd. 42, 1840, Nr. 17, S. 355.

erſte Violine die Melodie führt. Der Satz iſt ungewöhnlich lang; ſein 2. Theil (92 Takte) macht Takt 59 Halt und es folgt nun eine concertirende längere Cadenz für Flöte, Oboe und erſte Violine, worauf dann in wenig Takten alle Inſtrumente den Schluß herbeiführen (im vierſtimmigen Arrangement bleibt dieſe Cadenz weg). Das Trio des Menuett iſt ein Violoncell-Solo, das ſich faſt nur in Sprüngen bewegt, wozu die andern Inſtrumente pizzicato begleiten. Der Schlußſatz iſt „La Fantasia" betitelt — eine Bezeichnung, die wohl auch nicht von Haydn herrühren mag; es dreht ſich lediglich um Variationen gewöhnlichſter Art über ein ebenſo gewöhnliches Thema. In jeder der 6 zweiſtimmigen Variationen gönnt der Baß abwechſelnd einem der Inſtrumente das Wort, was ſie uns aber ſagen, iſt recht unbedeutend. Es ſcheint dieſe „Fantaſia" eine ſehr frühe Arbeit zu ſein, die hier als Lückenbüßer in der Eile aushelfen mußte.

Es würde uns zu weit führen, hier auf die übrigen in Breitkopf's Katalog angezeigten Divertimenti jener Zeit einzugehen; überdies fehlen ſie in Haydn's Katalog. Diejenigen aber, die daſelbſt zu finden ſind und in dieſe frühe Zeit fallen, ſind ſammt den S. 258 erwähnten „Feldpartien" verloren gegangen. Auch das genannte ſechsſtimmige Divertimento, in Haydn's Katalog Nr. 10 und auch ſchon im Entwurfskatalog als „der verliebte Schulmeiſter" bezeichnet, traf dies Loos. Für den Fall, daß ſich Gelegenheit finden ſollte, dem empfindſamen Manne auf die Spur kommen zu können, ſei hier das Anfangsthema angegeben:

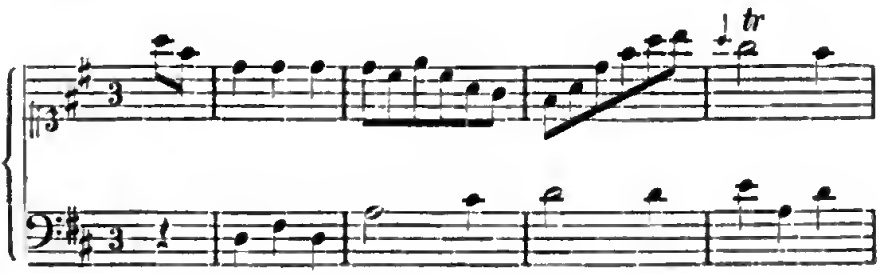
Die genannten Feldpartien bringen uns auf jene Muſik, von der ſchon in der Chronik die Rede war. Es ſei hier auf alles verwieſen, was dort und auch ſpäter über Tafelmuſik, Serenaden und über Harmoniemuſik geſagt wurde. Haydn gegenüber kommt zwar das Wichtigere erſt in ſpäterer Periode zur Geltung, doch wurde er unzweifelhaft ſchon in den erſten Jahren ſeiner Niederlaſſung in Eiſenſtadt häufig dazu veranlaßt, Compoſitionen in dieſer Richtung für Tafel- und Feldmuſik zu liefern.

Mußte doch auch so manche seiner Symphonien für erstere eben nur als ein die Gemüther zur Fröhlichkeit anregendes Mittel dienen. Die unter seinen Divertimenti angezeigten Feldpartien, die wohl ausschließlich nur für die fürstliche Regimentsmusik geschrieben waren, gingen sämmtlich verloren (ein einziges Divertimento, von dem das Autograph, datirt 1761, früher in Eisenstadt war, ist nur unvollständig erhalten); spätere und wohl die bedeutenderen Musikstücke derart haben sich jedoch der Mehrzahl nach erhalten. Dahin gehören auch die, seinerzeit noch zu besprechenden VI Divertimenti für 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, 3 Fagotts und Serpent, denen Johannes Brahms das Thema zu seinen Orchester-Variationen entnommen hat. Der sechsstimmigen Harmoniemusik, zu Serenaden und zur Tafelmusik bestimmt, wurden öfters zur Verstärkung 2 Oboen zugegeben; sie war also sechs- und achtstimmig. Mozart schrieb dem Vater am 3. November 1781[90], daß ihm zu seinem Namenstage eine sechsstimmige Nachtmusik von seiner eigenen Composition (siehe v. Köchel Nr. 375) mitten im Hofe des Hauses am Graben, wo er damals wohnte, gebracht wurde. Die Tafelmusik war häufig aber auch gemischter; schon der alte Georg Reutter schrieb Symphonien für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Clarini, 2 Tromb. und 2 Pauken als „Servizio di tavola". Compositionen für Blasinstrumente verfolgten jedoch nicht immer nur den profanen Tafelzweck, wie u. a. Ph. Emanuel Bach's 1775 geschriebene Sonaten beweisen.[91] Die Harmoniemusik war namentlich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt; Kaiser Joseph, Erzherzog Maximilian und mehrere Fürsten hatten solche Kapellen, mit den vortrefflichsten Musikern besetzt; in London lernte Haydn die Harmoniekapelle des Prinzen von Wales kennen, die von einem Deutschen, dem tüchtigen Christian Kramer, geleitet wurde. — Auch Märsche lieferte Haydn, von denen er zwar nur zwei in seinem Kataloge anführt, deren aber auch noch andere aus späterer Zeit sich in seiner Handschrift erhalten haben (selbst aus dem Jahre 1802 existirt ein

90 L. Nohl: Mozart-Briefe, S. 328.

91 Sechs kleine Sonaten für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Klarinetten und 1 Fagott. C. H. Bitter, C. Ph. Em. Bach, 1868, S. 237.

„Hungariſcher Nationalmarſch" für Tromba, je 2 Hörner, Oboen, Klarinetten und Fagott). — Wir können ſchließlich in dieſen Abſchnitt noch die Tanzmuſik mit einbeziehen, von der ebenfalls ſchon in der Chronik (S. 102) die Rede war. Haydn hat merkwürdigerweiſe in ſeinem Kataloge keine einzige Sammlung ſeiner derartigen Compoſitionen in ſeinem Verzeichniſſe aufgenommen, obwohl er deren viele in mannigfacher Beſetzung geſchrieben hat. Faſt zwiſchen jeder Sammlung lag aber ein längerer Zeitraum (einmal ſogar 12 Jahre). Es ſind ausſchließlich Menuetts und deutſche Tänze, die in Abſchriften und gedruckt in Orcheſterſtimmen und im Arrangement für Clavier erſchienen. Der Charakter der Menuetts iſt hier ein munterer, lebhafterer als in den Symphonien, in denen er häufig eine kräftigere Haltung annimmt. Haydn hat auf dieſe Menuetts, obwohl er ſie in ſeinem Kataloge ignorirte, doch etwas gehalten. Am 11. Januar 1790 ſchreibt er an Artaria: „.... hingegen müſſen Sie auch, um meine Schuld bei Ihnen zu tilgen, die 12 neue ſehr prächtige Menuets und 12 Trio für 12 Ducaten übernehmen." Die erſten, S. 103 erwähnten Menuetts erſchienen in Abſchrift bei Breitkopf, gleichzeitig mit Dresdner Redouten-Menuetten und Polonaiſen, Steyeriſch, Maſur, Coſac, Strasburg, von Simonetti unter dem Titel: XVI Minuetti di Hayden a 2 Corn., 2 Ob., 2 Viol., Traver-Flautini, Fagotti e Basso. Zwölf Nummern davon, für Clavier arrangirt, haben ſich in Haydn's Handſchrift erhalten, alle Blätter bereits im troſtloſen Zuſtande der Auflöſung begriffen. Der erſte Menuett beginnt:



Das Quartett [92] wurde von jeher als die keuscheste, edelste Musikgattung betrachtet, die vorzugsweise den Sinn für die Tonkunst hebt, bildet, verfeinert und mit den kleinsten Mitteln das Höchste leistet. Durch ihre klare, mit kleinen Kunstgriffen zu umgehende Durchsichtigkeit ist die Quartettmusik der sicherste Prüfstein gediegener Componisten, denn in ihr, die des sinnlichen Reizes der Klangwirkung und des Contrastes entbehrt, zeigt sich die musikalische Erfindungsgabe und die Kunst, einen musikalischen Gedanken zu verwerthen. Die ersten Meister haben von jeher mit Vorliebe ihr Bestes in dieser Kunstgattung niedergelegt. Das Quartett sowie die Kammermusik überhaupt fand in gebildeten Familienkreisen das schönste Asyl und vereinigte in seiner Blüthezeit wenigstens einmal wöchentlich die Musikfreunde zur Erholung und Erhebung nach des Tages Mühen. Sehr treffend hat man wiederholt dasselbe mit einer Unterhaltung in traulichem Kreise verglichen, wo zwar die erste Violine das Wort führt, aber auch die andern Stimmen je nach ihrer Individualität ihre Meinung abgeben. Auch Goethe nannte es ein harmonisch anregendes Gespräch zwischen vier gescheidten Leuten und zog es jeder andern Musik vor. [93] Heutzutage ist dies anders geworden: mit der zunehmenden Erleichterung, die schwierigsten Werke in vollendetster Aufführung in öffentlichen Concerten hören zu können, nahm allmählig die eigene Ausübung ab und so sind wir nebst dem Verlust einer nicht zu unterschätzenden Geselligkeit auch noch dem beliebigen Programm eines Dritten anheimgegeben. Die schon früher erwähnte Bezeichnung Haydn's als Schöpfer der modernen Instrumentalmusik gilt ganz besonders auch im Hinblick auf das Streichquartett, in dem er für seine individuelle Productivität so recht die entsprechende Form fand. „Das Quartett" (sagt O. Jahn zutreffend) „war für Haydn der natürliche Ausdruck seiner musikalischen Stimmung." [94] Um sein Verdienst in dieser Richtung vollkommen

92 Ueber Entstehung und Entwickelung des Quartetts siehe Eug. Sauzay: Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le quatuor. Paris 1860, S. 9 fg.

93 Ueber Haydn's Symphonien und Quartette lesen wir in Goethe's „Kunst und Alterthum", Bd. V, 3. Heft: „Diese seine Werke sind eine ideale Sprache der Wahrheit, in ihren Theilen nothwendig zusammenhängend und lebendig. Sie sind vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen."

94 O. Jahn, W. A. Mozart. 2. Aufl., Bd. II, S. 172.

würdigen zu können, darf man nur seine Vorgänger und Zeitgenossen nennen, z. B. Agrell, Aspelmeyer, Krause, Harrer, Scheibe, Graf, Richter, Camerloher (den Gerber den Vorverkünder der Streichquartette nennt), Stamitz und so viele Andere, deren Namen und Werke längst vergessen sind. Man hat noch zu Lebzeiten Haydn's den Italiener Sammartini als den Mann bezeichnet, den Haydn in seinen Quartetten zum Vorbild genommen habe. Der Meister protestirte heftig dagegen und, darüber von Griesinger befragt, sagte er zu ihm, er habe dessen Musik ehedem gehört aber nie geschätzt „denn Sammartini sei ein Schmierer". [95] Wiederum betrachtete man Porpora's in Wien erschienene 12 Violinensonaten als den Grund, worauf Haydn seine Quartette gebaut habe. [96] Unbeachtet wird von ihm freilich keines der Werke, die ihm unterkamen, geblieben sein und wohl wußte er vor Allem mit sicherem Blicke die Lehren, die er aus den Werken des von ihm so hochverehrten Ph. Emanuel Bach schöpfte, auch im Quartett zu verwerthen. Haydn zuerst gab ihnen eine faßliche, mannigfaltige, charakteristische Form und Abrundung und den einzelnen Instrumenten ihre individuelle Selbstständigkeit, erhöhte und vervielfältigte die Ausdrucksweise, erweiterte die Darstellungsmittel und legte den Grund zu jener fruchtbringenden thematischen Durcharbeitung, durch die er auch aus den oft unscheinbarsten Motiven durch geistreiche Verwendung seinen Sätzen eine lebensfrische in sich abgegrenzte Einheit zu geben wußte. Hierin wie in melodischer und harmonischer Erfindung und im nicht genug zu würdigenden Maßhalten in der Ausführung steht Haydn für alle Zeiten als Muster da. In seinen Quartetten tritt uns vorzugsweise ein Gemisch von schalkhafter origineller Laune, liebenswürdiger Naivetät und hochkomischem Humor entgegen und wenn sich auch in einzelnen Adagios eine sanfte Melancholie ausspricht, verscheucht das darauffolgende Finale durch gesunde Frendigkeit ebenso rasch jedes Wölkchen, das es versucht, den heiteren Himmel zu stören. Sehr bezeichnend war die Aeußerung der Dame eines hochgestellten kunstsinnigen Berliner Hauses, in dem bei Quartettaufführungen immer Haydn den Schluß machte. Sie sagte beiläufig: „Nach

95 Griesinger, Biogr. Notizen, S. 15.
96 Neue Zeitschrift f. Mus., 1840, Nr. 27.

der Aufregung durch tiefſinnige Compoſitionen wirkt Haydn's Quartett immer wie ein Brauſepulver, das uns wieder die frohe Laune giebt und das Gleichgewicht herſtellt." Der Keim, den Haydn in dieſer Richtung ſowohl, wie auch in ſeinen Symphonien gelegt, hat bei ihm ſelbſt und zunächſt bei Mozart die ſchönſten Blüthen und Früchte getragen und wuchs bei Beethoven zum mächtigen Baume heran.[97] Reichardt vergleicht Haydn's Schöpfungen mit einem lieblichen phantaſtiſchen Gartenhaus, von Mozart zum Palaſt umgewandelt, dem dann Beethoven einen kühn anſtrebenden Thurm aufſetzte[98] — ein Vergleich, gegen den manches einzuwenden wäre. Es iſt bekannt, mit welch beſonderem Fleiß Mozart 6 Quartette componirt hatte, um ſie Haydn zu widmen — „es war Schuldigkeit von mir" (ſagt er), „denn von ihm habe ich gelernt, wie man Quartette ſchreiben müſſe." — „Welch ein Schwung, welch eine Anmuth in den Motiven", entgegnete Roſſini in freundſchaftlichem Verkehr gegen Hiller[99], „es ſind reizende Werke dieſe Quartette; welch ein liebevoller Verkehr der Inſtrumente unter einander! Und welche Feinheit in den Modulationen!" Roſſini lernte Haydn's Quartette in ſeiner Knabenzeit zu Bologna kennen. Er hatte ſelbſt ein Streichquartett zuſammengebracht, in welchem er, ſo gut es ging, die Bratſche ſpielte. „Der erſte Geiger" (fährt Roſſini fort) „hatte anfänglich nur wenige Werke Haydn's, ich war aber immer hinter ihm her, ſich mehr und mehr kommen zu laſſen und ſo lernte ich nach und nach eine ziemliche Anzahl kennen; ich ſtudirte damals Haydn mit beſonderer Vorliebe." So ſchätzten die Meiſter in den verſchiedenſten Muſikepochen Haydn's Quartette und auch in unſerer Zeit halten wirkliche Künſtler noch immer feſt zu ihm und legen ihn ihren Programmen zu Grunde. Hat doch auch Beethoven, dem Haydn in ſeinen letzteren Quartetten häufig näher ſteht als Mozart, ſich ein Haydn'ſches Quartett (Es-dur, op. 32, Nr. 1) eigenhändig in Partitur

---

97 „Es ſind gleichſam Knospe, Blüthe und Frucht, die wir auseinander hervorgehen ſehen." David Fr. Strauß giebt auch hier treffende Bemerkungen über die Quartettmuſik der drei Meiſter. Der alte und der neue Glaube. 3. Aufl., S. 367.

98 Vertraute Briefe, I, S. 231.

99 F. Hiller, Aus dem Tonleben unſerer Zeit. Bd. II, S. 28.

geſetzt. Wenn auch Neid oder Unverſtand ſchon bei Lebzeiten Haydn's an ſeinen Verdienſten um die Entwickelung der Inſtrumentalmuſik zuweilen mäkelte: im Punkte der Quartette wagte ihm Niemand zu nahe zu treten. Eine artige Anekdote erzählt uns hierüber Neukomm, dem ſie von Haydn ſelbſt mitgetheilt wurde. Wenzel Müller, der langjährige Kapellmeiſter im Leopoldſtädter Theater in Wien, führte einſt einen Freund bei Haydn ein. Der Fremde erſchöpfte ſich in enthuſiaſtiſchen Lobeserhebungen, die Haydn mit der ihm eigenen Beſcheidenheit ſanft abwehrte. Der eitle Müller aber, aufgereizt darüber, daß er ſelber dabei ganz umgangen wurde, platzte endlich heraus: „Ja, das muß wahr ſein, Herr von Haydn, in Quartetten thut es Ihnen Niemand gleich!" Worauf Haydn gutmüthig antwortete: „Traurig genug, mein lieber Müller, daß ich ſonſt nichts gelernt habe." [100]

Haydn ſelbſt nannte ſeine erſten Quartette Caſſationen, auch Divertimenti und Notturni. Als er anfing, ſich in dieſer Muſikgattung zu verſuchen, wird ihm zunächſt wohl nur der Wunſch vorgeſchwebt haben, ſich ſeinem Wirthe dankbar zu bezeigen. Mag er auch dagegen proteſtiren, daß er in ſeinem Leben nie ein Schnellſchreiber geweſen ſei — diesmal floß ihm die Arbeit leicht von der Hand. Wie konnte es auch anders ſein: Aufmunterung von theilnehmender Umgebung, keine Sorge ums tägliche Brod, ringsum die kräftige herrliche Natur — jeder halbwegs begabte Kunſtjünger hätte da aufthauen müſſen und um wie vielmehr erſt Haydn, deſſen Schaffensfreudigkeit jeder Takt verräth. Quartett folgte auf Quartett und mit jedem ſtrömten dem glücklichen jungen Manne neue Ideen zu. Wie mag er ſelber erſtaunt geweſen ſein, als er das erſte Halbdutzend vor ſich fertig liegen ſah; wie mag er ſich ſtolz und freudig gefühlt haben, durch ſein Talent anderen Menſchen, und obendrein ſeinen Wohlthätern heitere Stunden bieten zu können. Dieſer Drang, ſeinen Mitmenſchen Freude zu bereiten, geleitete ihn durchs ganze Leben, und das Bewußtſein, dies zu vermögen, ſchuf in ihm jenen Seelenfrieden, der ſeinen Werken den Stempel keuſcheſter Innerlichkeit verlieh. Mit der innigſten Rührung erinnerte ſich Reichardt, wie Haydn's munteres und launiges

100 Neukomm's Notizen zu Dies (S. 224) aus O. Jahn's Haydniana.

erstes Quartett sein frühester Kunstgenuß und zugleich der schönste „Paradeur" seiner frühen Knabenvirtuosität im Hause des Grafen Kaiserling in Königsberg gewesen sei.[1] Haydn's erste Quartette, so weit sie gegen die Mitte der 60er Jahre bekannt wurden, gefielen ungemein durch ihre Naivetät und Munterkeit. Anderseits aber schrie man, wie wir früher schon gesehen, über Herabwürdigung der Kunst durch komische Tändeleien, nicht bedenkend, daß auch der Humor Ernst und gründliche Kenntnisse erfordert. Haydn's Neuerung aber, die Melodie in der Octav zu verstärken, fand man geradezu unerhört.

Man darf annehmen, daß Haydn seine ersten 18 Quartette in der Reihenfolge verzeichnete, wie sie entstanden sind; ihre mehr und mehr zunehmende Sicherheit, Erfindung und breitere Ausführung deutet darauf hin. Bei Zusammenstellung der späteren Quartette aber hat Haydn notorisch, wie sonst nirgends, auf chronologische Folge Rücksicht genommen und können wir auch daraus seine Vorliebe für diese Musikgattung erkennen. Ob er bei zunehmender Vervollkommnung die ersten 18 Nummern, die sich noch nicht an die strenge Quartettform halten, den späteren einverleibt wissen wollte, wird trotzdem, daß er sie doch selbst in diese Rubrik aufnahm, vielfach bezweifelt; Herr Artaria namentlich behauptet, von seinem Vater oft gehört zu haben, daß Haydn seine Quartette mit der 19. Nummer (op. 9, Nr. 1) begonnen wissen wollte und in diesem Sinne ist auch der gestochene thematische Katalog der Quartette bei Artaria verfaßt, bei dem denn auch das überall und sonderbarerweise selbst von Haydn unter die Quartette aufgenommene Werk „Die 7 Worte Christi am Kreuze", ausgelassen ist. Und das mit

---

1 Vertraute Briefe, Bd. I, 451. Siehe auch H. M. Schletterer: J. F. Reichardt, Bd. I, 1865, S. 61. Hier erfahren wir auch von dem einzigen Manne, der Haydn „den ebenso bescheidenen als genialen Künstler" selbst seine Quartette spielen hörte. Es war der in Ballenstädt verstorbene Major Weirach, ein edler eifriger Musikfreund, der im siebenjährigen Kriege in kaiserliche Gefangenschaft gerieth und „bei dem Edelmann, auf dessen Güter Haydn geboren war, einquartiert lag" (wohl nur eine Verwechselung mit Fürnberg in Weinzirl). Weirach erzählt weiter: „Der bis zur Aengstlichkeit bescheidene Mann war, ohnerachtet alle Anwesenden von seinen Compositionen entzückt waren, nicht zu überzeugen, daß seine Arbeiten werth seien, in der musikalischen Welt bekannt gemacht zu werden."

Recht, da dieſe Nummern, obendrein nur arrangirt, mit den wirklichen Quartetten nichts zu ſchaffen haben. Mit Unrecht aber hat man die erſten 18 Nummern, welche doch zum Verſtändniſſe Haydn's ſo unumgänglich nothwendig ſind, in einigen Collectivausgaben ausgelaſſen.

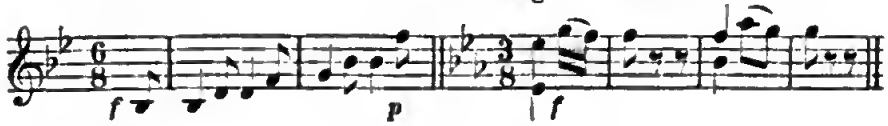
Die erſte Anzeige von Haydn'ſchen Quartetten findet man im „Verzeichniß muſikaliſcher Bücher" u. ſ. w. von Bernh. Chriſtoph Breitkopf und Sohn, 3. Ausgabe 1763.[2] Der „Anhang einiger neuer geſchriebenen Muſicalien" ſagt S. 88: Hayden, VIII Quadros à 2 V. V. e Bass. Dieſelben erſchienen 1765 im thematiſchen Kataloge genauer bezeichnet und ſind nach Haydn's Verzeichniß die Nummern 1, 7, 2, 6, 3, 4 (ein Quartett wurde nie gedruckt, ein zweites fehlt bei Haydn überhaupt). Es folgen dann in demſelben Jahr VI Cassationes, nach Haydn's Katalog Nr. 8, 10, 11, 9, 12 (eine Nummer fanden wir ſchon bei den Divertimenti). Die nächſtfolgenden Quartette, die bei Breitkopf angezeigt ſind, fallen ſchon über die erſten 18 hinaus; es fehlen alſo gänzlich die Nummern 5 und 13 bis 18. Beſſer ſieht es in den geſtochenen franzöſiſchen Ausgaben aus; alle 18 Nummern erſchienen in den Jahren 1764—1769 unter oeuvre 1, 2, 3 und ſind Vénier, La Chevardière und Le Duc als Verleger genannt. Der Titel der erſten ſechs Quartette lautet: Six Simphonies ou quatuors dialogués pour deux Violons, Alto Viola et Basse obligés, composés par Mr. Hayden. Maître de Musique à Vienne. Mis au jour par Mr. de La Chevardière à Paris. (Sinfonia bedeutete nach damaligem Begriff jedes Muſikſtück, in dem wenigſtens 3 Inſtrumente concertirend beſchäftigt waren.) Auch Vénier gab gleichzeitig Haydn's Quartette in der Sammlung Symphonies périodiques pour deux violons etc. (Nr. 14 di varii autori) heraus. (Im Jahre 1763 erſchienen in derſelben Sammlung Quartette von J. C. Bach, Jomelli, Stamitz und Boccherini, alſo mehr oder weniger gleichzeitig componirt mit den Haydn'ſchen.) Sieber zuerſt gab alle getrennt erſchienenen Quartette Haydn's, ſo weit ſie vorlagen, in einer einzigen Sammlung heraus; ſpäter folgte Pleyel mit ſeiner ſplendid ausgeſtatteten Ausgabe in 4 großen Foliobänden, mit

2 Die erſte Ausgabe veröffentlichte Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf im Jahre 1760.

Haydn's Porträt und dem Consul Bonaparte gewidmet; darin sind auch alle ersten 18 Quartette aufgenommen, nur fehlen die drei letzten damals noch nicht geschriebenen Nummern; endlich noch erschienen die Quartette auch bei Imbault (56 Nummern), Janet und Cotelle.[3] Im Jahre 1765 finden wir die ersten 6 Quartette, oeuvre I, auch schon in Amsterdam und im Juli desselben Jahres sind sie als vorräthig angekündigt von R. Bremner in London. Es beweist uns dies, wie rasch und weit verbreitet Haydn's Name schon in den 60er Jahren war und daß das wahre Genie wie immer, auch von einem so stillen und entlegenen Orte aus, wie Eisenstadt, sich Bahn zu brechen weiß.

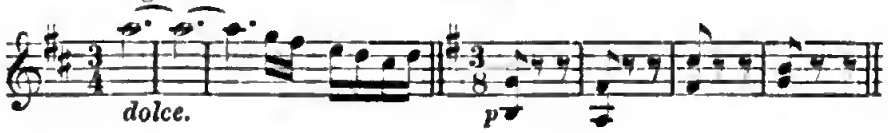
Es folgen nun die Anfangstakte der ersten 18 Quartette in der Ordnung, wie sie Haydn's thematischer Katalog bringt, die auch in der Partiturausgabe von Trautwein (Nr. 58—75), von Heckel (Nr. 1—18), und in den Stimmenausgaben von Peters (Cahier 18—22), Litolff (Nr. 1—18) und Holle (Nr. 65—82) beibehalten ist.

1. Presto.



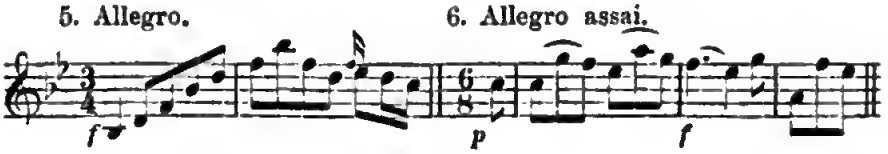
2. Allegro moderato.

3. Adagio.



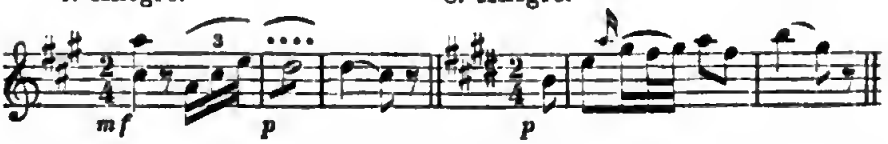
4. Presto.

5. Allegro.



6. Allegro assai.

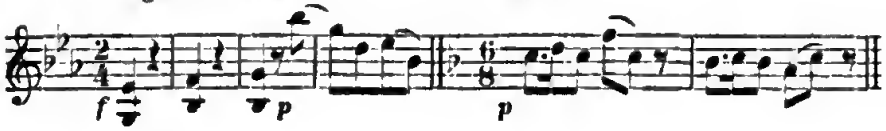
7. Allegro.



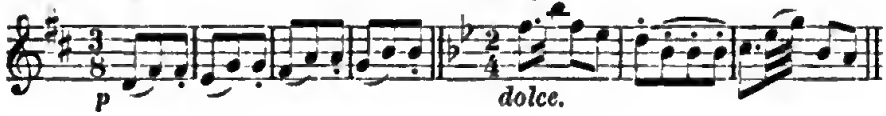
8. Allegro.

3 Eug. Sauzay, Étude sur le quatuor, p. 40.

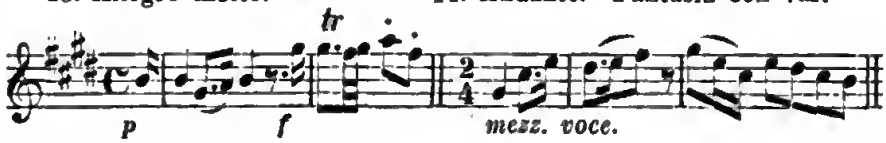
9. Allegro moderato. 10. Presto.



11. Presto. 12. Adagio.



13. Allegro molto. 14. Andante. Fantasia con var.



15. Presto. 16. Allegro moderato.

17. Presto. 18. Presto.

Nr. 1 (vergl. S. 185), fünfsätzig wie die nächstfolgenden 4 Quartette, zeigt bereits einen gewandten Componisten; er hält sich zwar nur auf grader Straße, aber was er bringt, ist ungesucht, frisch und von wahrer Schaffensfreude belebt. Gleich der erste Satz, der die Exposition, den Grundcharakter des Ganzen andeuten soll, spricht dies durch die Wahl der Taktart und des Zeitmaßes aus und pflanzt damit gleichsam das Panier auf für die ganze Quartettgruppe, das Losungswort tragend: Frohsinn und Fröhlichkeit. Die Form ist die allereinfachste: nach dem Schlusse des ersten Themas folgt ohne weitere Modulation der zweite Gedanke in der Tonart der Oberdominante; einige Schlußtakte — und der erste Theil ist fertig. Im zweiten Theile beginnt die hier noch äußerst kurz gehaltene Durchführungs- oder Mittelsatzgruppe, mit Motiven aus dem ersten Theile gebildet, worauf der erste Satz sich wiederholt (der zweite Gedanke natürlich in der Haupttonart) und zwar ohne

jeden weiteren Zusatz. Jeder Theil wird wiederholt und so fordert es auch das humorvolle Finale. (In unserer Zeit haben namhafte Künstler diese Repetition unterlassen und gewiß mit Unrecht, namentlich was den ersten Theil betrifft, der doch die Elemente der späteren Durchführung enthält und daher mit Nachdruck zu Gehör gebracht werden muß.) Zwei Menuette umschließen den dritten Satz, ein stimmungsvolles Adagio mit hübscher Cantilene der ersten Violine, welche die andern Instrumente harmonisch ergänzen.[4]

Nr. 2 hat einen schon etwas ausgeführteren ersten Satz mit knappen Motiven; auch der dritte Satz, abermals ein Adagio mit melodieführender Primgeige, wagt einen weiteren Schritt vorwärts; nicht minder überrascht auch das ernst und edel gehaltene Trio des zweiten Menuett. Das Presto gleicht einigen keck hingeworfenen Federstrichen; von guter Wirkung sind die Syncopen in den Mittelstimmen. Die Trios anbelangend, zählen wir in diesen 18 Quartetten 11 Nummern in Moll, fast durchgehends wahrhaft kunstreich geschliffene Edelsteine, durch Eigenthümlichkeit, originelle Erfindung und meist ernsthaften Zug hervorstechend. Ohne Zweifel hat Haydn diese kleinen Sätze mit besonderer Vorliebe behandelt. Daß aber die Wahl der Molltonart bei Haydn, wie ja auch bei Mozart, überhaupt einen Einfluß auf die jeweilige Stimmung hatte, werden wir in Zukunft noch oft sich bestätigen sehen.

Nr. 3 beginnt mit einem längeren Adagio, aus einem einzigen aber längeren Theile bestehend. Den Gesang der ersten Violine imitirt zum Theil die zweite, dann geht wieder diese mit der Viola zusammen; das zierliche Trio des ersten Menuett huscht diesmal wie ein lichtes Wölkchen vorüber. Der dritte Satz ist zum erstenmale ein allerliebstes aus vier Theilen bestehendes Presto, in dem bald diese bald jene Stimmen paarweise zusammengehen und vorübergehend sich auch alle vier die Hände reichen. Der hübsche zweite Menuett hat ein noch hübscheres feingezeichnetes Trio, D-moll, in dem sich die Achtel von

4 Das erste Quartett Haydn's gab Veranlassung zu einer Novelle, die in der „Iduna" für 1855 erschien und durch mehrere Zeitungen wanderte. Die in einer derartigen Arbeit erlaubte Willkür mit Thatsachen darf wohl nicht erst betont werden.

den getragenen Noten (erste Violine und Viola gehen in Oktaven) wirkungsvoll abheben. Im Presto, diesmal nur ein einziger aber längerer Satz, erzeugt die abwechselnde Vertheilung der Motive ein Bild äußerster Lebhaftigkeit; die Theilchen flattern von Stimme zu Stimme, paaren sich zu Sätzen, lösen sich wieder los; wenden sich neuen Körperchen zu und so wird auch das kleinste Motiv ausgenutzt und kommt stellenweise zur Selbstständigkeit.

Nr. 4 hat die Satzeintheilung des ersten Quartetts: erster und letzter Satz Presto, letzterer der bedeutendere; dritter Satz Adagio, in dem außer der Prim auch die andern Instrumente melodiösen Antheil nehmen; das Trio, G-moll, zum ersten Menuett hat fast etwas Trotziges, den rollenden Achteln gegenüber antwortet die erste Violine in kräftigen Accorden oder schwebt über ihrer Begleitung in schmerzhaftem Gesange; auch das Trio zum zweiten Menuett, abermals G-moll, ist interessant, namentlich ist das erste Motiv im zweiten Theile hartnäckig durchgeführt.[5]

Nr. 5 fehlt in Breitkopf's thematischem und merkwürdigerweise auch in Haydn's Entwurf-Katalog. Zum erstenmale haben wir es mit einem dreisätzigen, besonders bemerkenswerthen Quartett zu thun. Unzweifelhaft war es ursprünglich im Geiste einer Symphonie nicht nur gedacht, sondern auch wirklich so ausgeführt und wäre somit der ersten Symphonie Haydn's noch vorangegangen. Die Benutzung mit 2 Hörnern und 2 Oboen findet sich in Göttweig und in Breitkopf's Sammlung (dort in die Zeit vor 1757 gesetzt). Der Charakter ist ein vorwiegend kräftiger; schon der erste breiter angelegte Satz mit seinen wirkungsvollen Syncopen hat symphonischen Anstrich. Das ruhig gehaltene Andante mit sorgfältig gearbeitetem Basse hält die gleiche Stimmung durchaus fest und schielt ebenfalls wie verstohlen nach der Symphonie. Im letzten Satze geht alles lebhaft zu; kerngesund und frisch in seinem Wesen streift derselbe wohl auch an die Toccata an. Das ganze Quartett,

---

5 In Wien spielten die Florentiner dieses Quartett im November 1870 und das Publicum applaudirte, als hätte es eines der größeren Quartette Haydn's gehört.

namentlich aber der dritte Satz dürfte für etwas vorgerücktere Schüler eine passende Aufgabe im Ensembleſpiel bilden. Nebſt dieſem Quartett findet man auch die ſpäteren Nummern 9 und 11 mit 2 Waldhörnern vor. Dieſe Verbindung mit Saiteninſtrumenten war ſeinerzeit beliebt; Mozart's Divertimenti (v. Köchel's Katalog Nr. 287 und 334) ſind ähnliche Arbeiten; die Hörner blieben auf Naturtöne beſchränkt, hatten gelegentlich kurze Soli, füllten nach Bedürfniß die Harmonie aus und verliehen den Tonſtücken eine anziehende Tonfarbe.

Nr. 6, wiederum fünfſätzig, wie auch die nächſtfolgenden 6 Quartette, hat als 3. Satz ein reizendes Adagio, die Primgeige ſich in einer herzinnigen Cantilene wiegend, die andern Inſtrumente pizzicato als Geleit dienend, dazu das durch Sordinen erzeugte Halbdunkel — eine Serenade, wie ſie das roſigſte Kind nicht ſchöner ſich wünſchen könnte. Im zweiten Menuett fällt in beiden Theilen die ungrade Taktzahl (9) auf, die durch die Einſchaltung des 5. Taktes entſteht; beide Violinen, dann Viola und Baß gehen durchaus in Oktaven, der Satz iſt demnach eigentlich nur ein zweiſtimmiger. Das Trio hat wieder Molltonart und ſchlägt ebenſo wieder einen ernſteren Ton an. Der letzte Satz, Preſto, fertigt das Quartett mit einigen leichten Strichen raſch ab.

Nr. 7 hat einen kerniger erſten Menuett; im Trio, wiederum Moll und von beſonderer Erfindung, wiederholt ſich das Anfangsmotiv hartnäckig bis zum Schluſſe. Im Adagio, ein längerer Satz in einem Theile, iſt die erſte Violine die tonangebende; ein munteres doch ſicher angelegtes Allegro beſchließt das Ganze.

Nr. 8 hat wieder zwei Trio in Moll und jedes originell; im 3. Satz, Adagio, wagt ſich die erſte Violine zum erſtenmal an Terzen- und Sextgriffe und vor und nach der Fermate gewinnt dieſer längere Satz noch an Intereſſe. Der letzte Satz iſt voll neckiſcher Einfälle, ſiehe namentlich vor der Haltpauſe die erſte Violine.

Nr. 9 hatte urſprünglich einen Aufputz von 2 Hörnern; ſo findet man es in Haydn's Entwurfkataloge (Div. ex E-mol a sei), in der Zittauer- und Breitkopf-Sammlung, in Breitkopf's Katalog 1765 (Caſſatio Nr. 4) und in der franzöſiſchen Ausgabe (oeuvre III, Nr. 1). Der erſte Satz hat vorwiegend kräftigen

Allegrocharakter.[6] Der kurze aber hübsche 3. Satz, Adagio mit Sordinen, hat eine leicht an Mozart streifende Gesangsmelodie und eine wohlgesättigte Begleitung. Der zweite Menuett ist alternativo, d. i. nach demselben wird das Trio, dann nach jeder Wiederholung des Menuett eine der folgenden 3 Varianten gespielt und endlich mit dem Menuett, in dem die viermal von allen Instrumenten ausgeführten Pizzicatoaccorde sich glänzend abheben, geschlossen. Der letzte Satz, Allegro, harmonirt ganz wohl mit dem ersten Satz; man vergleiche das kräftige Anfangsmotiv, das wie ein Wahlspruch anhebt und im zweiten Theile gleich einem Aufruf vom Baß viermal wiederholt wird.

Nr. 10 zeigt uns, gleich so manchen der früheren Sätze, wie im Verlauf der Arbeit Haydn die Kräfte gewachsen sind. Gleich der erste Satz spricht dafür; von guter Wirkung ist hier namentlich die, den Haltpunkt einleitende Steigerung und der piano-Einsatz nach der Generalpause. Der dritte Satz, F-moll, Adagio non troppo, ist ein edler Gesang, der auch in einem reiferen Werke Haydn's würdig seinen Platz ausfüllen würde. Das zweite Trio ergeht sich im zweiten Theile, der Natur des $^3/_4$ Taktes widerstrebend, in humoristischem Wechsel von Achtel- und Viertelnoten. Das frische Allegro des letzten Satzes entspricht dem Werth der übrigen Sätze.

Nr. 11 ist das dritte Quartett, das sich in Breitkopf's Sammlung und thematischem Kataloge und in der französischen Ausgabe (oeuvre III, Nr. 3) mit dem Zusatz zweier Waldhörner vorfindet. Im ersten Satze scheinen sich die Instrumente wohlgefällig auf dem Anfangsmotive zu wiegen; im zweiten Theile tritt gegen das Ende ganz unmotivirt ein Adagio von nur 3 Takten auf, das uns mit seinem Trugschluß und der Haltpause etwas Besonderes erwarten läßt; doch unbekümmert um unsere Neugierde geht es mit dem ersten Motive keck auf der Tonica der Hauptonart weiter, in elf Takten dem Schlusse zueilend. Interessant ist wieder das erste, in allen Stimmen meisterhaft ausgearbeitete Trio, D-moll. Im dritten Satze, Largo cantabile, hat die erste Violine eine besonders breite Cantilene, von der 2. Violine und Viola meist in Syncopen

6 Haydn's Katalog sagt Allegro moderato, nicht molto, wie die verschiedenen Ausgaben bezeichnen.

begleitet. Auch das 2. Trio ist eigenthümlich behandelt; die hier von Violine und Viola ausgeführten Solostellen hatten ursprünglich die Hörner. Der letzte Satz, Presto, ist eines der bisher kürzesten und beweglichsten Finale Haydn's, in dem die erste Violine in leichtem Sechzehntelfluge dahineilt — ein unverkennbarer Vorläufer des so wohlbekannten Paradesatzes aus dem D-dur-Quartett op. 65.

Nr. 12 beginnt mit einem gemüthvollen Thema mit Variationen und kurzem Coda; wer von den Primgeigern Triller liebt, wird die dritte den übrigen Variationen vorziehen. Das erste Trio hat ein durchgeführtes Triolenmotiv, von dem sich nur der Baß ferne hält. Zum zweitenmale begegnen wir als dritten Satz einem Presto; keck hingeworfen, trifft sein Thema die gesunde Volksweise, die auch der As-dur-Absatz anschlägt; es ist die helle Freude, die sich's in fast ausgelassenem Jubel wohl sein läßt. Um so ernster stimmt der darauffolgende Menuett und namentlich dessen Trio, B-moll, das sich jedoch gerade diesmal leider nur in der knappesten Grenze von 8 und 8 Takten hält. Ein lebhaftes Presto schließt dies wunderliche Quartett, dessen Sätze sich nur ungern zu einem Ganzen fügen zu wollen scheinen.

Nr. 13, viersätzig, wählt zum frischen ersten Satze endlich auch den Viervierteltakt. Ein markiger Charakter herrscht hier vor; zu beachten ist das Baßmotiv im 24. Takte, das dann zweimal wiederkehrt, jedesmal von der Viola imitirt, während die erste Violine mit einem neuen Motive dreimal ansetzt. Das erste Trio bewegt sich im echten Volkston; von hübschem Effekt sind hier die eingeschalteten Pizzicatostellen. Als dritter Satz folgt ein Andantino grazioso, $^6/_8$ Takt, beide Violinen con sordini, Viola und Baß pizzicato; die erste Violine hat den Gesang, die zweite begleitet in Sechzehnteln. Es ist eine ausgesprochene Serenade voll kindlicher Einfalt, Seligkeit und Unschuld, ein Rosenbusch, der uns mit neidloser Freigebigkeit mit Blüthen überschüttet und uns alles Leid der Welt vergessen läßt. Nur das keuscheste Gemüth, dem jeder unreine Gedanke fremd war, konnte so in Tönen dichten. Das Ebenbild dieser Serenade werden wir weiter unten kennen lernen. Der letzte Satz, ein lebensfrohes Presto, leitet pianissimo mit gehaltenen Noten ein, gleichsam ein Sinnspruch, der am Schlusse wieder-

kehrt; bei dem letzten Eintritt des Hauptthemas finden wir abermals den Zusammengang in Octaven.

Nr. 14 ist das zweite Quartett mit nur drei Sätzen: ein Andante (Fantasia) mit Variationen, ein hübscher Menuett mit leierartigem Trio und ein Presto, das weit vorgreift; letzteres, in der Anlage breiter und freier, ist der längste aller bisherigen Sätze (508 Takte), voll humoristischer Laune, Heiterkeit und reicher Abwechselung an Ideen, wohl entsprechend dem lebhaften Finale einer komischen Operette, der hier eben nur der entsprechende Text fehlt; auch treten hier marschartige und im Volkston gehaltene Parthien auf, etwa zur Zeit beliebte Melodien.

Nr. 15, viersätzig, beginnt und schließt mit Presto; dem ersten Satze folgt ein Largo, das der ersten Violine Gelegenheit zu schönem Vortrag bietet und ihr zum erstenmale auch Octavengriffe zumuthet. Menuett und Trio sind reizend; der Menuett, eine Art Musette, das Trio, wiederum Moll, vielleicht das schönste der ganzen Sammlung. Auch hier ist Haydn wieder um zwanzig und mehr Jahre voraus. Eingeschoben in eines der späteren Quartette würde kaum Jemand dessen frühzeitige Entstehung ahnen. Das Becker'sche Quartett hat dieses immerhin bedenkliche Verfahren wirklich und mit Glück bei Gelegenheit der Aufführung des Quartetts, op. 65, Nr. 5, versucht. Der letzte Satz stellt sich dem des vorhergehenden Quartetts durch ergötzlichen Humor an die Seite.

Nr. 16 ist das einzige Quartett von nur zwei Sätzen. Der erste birgt so manche schöne Stelle; man beachte die Takte von 33 aufwärts (bei Takt 37 mit dem Anklange an das reizende Terzett, A-dur $^6/_8$, aus Don Juan), die Takte 51 und weiterhin, bei Takt 58 die in Octaven beginnende Melodie, von erster Violine und Viola geführt, die letzten 12 Takte beider Theile mit der Licenz in der ersten Violine. Der zweite Satz, zum erstenmale mit Adagio und Presto wechselnd, hat vorwiegend kräftigen Charakter.

Nr. 17, viersätzig, wie auch das nächstfolgende Quartett, klingt mit seinem frischen und lebendigen ersten Satze wiederholt an populäre Melodien an. Das Andante cantabile bedarf keiner weiteren Anpreisung, es ist die zuerst durch das Florentiner Quartett bekannt gewordene einfache und doch so reizende

Serenade, die in unsern Tagen in unzähligen Arrangements als rasch erkorener Liebling ihren Weg durch die Welt genommen hat. Die willkürliche Bezeichnung entspricht dem lieblichen Charakter dieses Tonstückes, dem bei aller Naivetät und kindlicher Einfalt ein leiser Anflug von Sehnsucht (siehe Takt 25 aufwärts vor dem Schlusse) gar wohl ansteht. Auch der gleiche Gefühlsausdruck bei Haydn und Mozart verdient Beachtung (vergl. Takte 22—24 vor dem Schlusse und die erste Arie der Zerline bei der Stelle starò qui come agnellina). Ein Scherzando, lustig und lustig, bildet diesmal den Schluß.

Nr. 18 bringt im ersten Satze, 2. Theil, eine breit ausgesponnene Durchführung. In dem sorgfältig ausgeführten Adagio hat die melodieführende erste Violine reich verzierte Gänge. Im Menuett mahnen die ersten und letzten Takte unwillkürlich an die Weise eines Wallfahrtsliedes; das Trio hält sich im lustigeren Volkston. Das lebendige Scherzando zum Schlusse überschüttet uns noch mit einer Fülle populärer Melodien, siehe besonders die Takte 13—20.

Außer diesen 18 Quartetten finden wir noch vier vereinzelte Nummern in Breitkopf's thematischem Kataloge, von denen aber nur eine einzige, wie wir schon S. 258 gesehen haben, bei Haydn wenigstens unter den Divertimenti aufgenommen ist. Auch die geistlichen Stifte Göttweig und Kremsmünster und die Zittauer Sammlung zählen noch einige weitere Quartette auf[7], durch deren nähere Bekanntschaft wir aber nichts gewinnen. Doch sei hier das erwähnte Quartett (Breitkopf's Katalog 1765: VIII Quadri, Nr. 6) hier einbezogen, da es unzweifelhaft echt Haydnisch ist, noch in die 50er Jahre fällt und von Haydn selbst in seinem Entwurfskataloge, wie auch in der Breitkopf-Sammlung mit bemerkenswerther Achtsamkeit als „ein nicht gestochenes Quartett" bezeichnet ist, das er also nicht gerade vergessen wissen wollte. Hier folgt der Anfang des ersten Satzes:

---

7 Auch hier wie bei den Quintetten finden wir Haydn's Namen mißbraucht. Es erschienen: Sei Quartetti per due Violini, Alto e Violoncello dall' Sig. Gius. Hayden à la Corte di Vienna. Opera XXII. à Paris chez Mr. Durieu, musicien et éditeur etc., imprimé par Bernard.

Wie es vorliegt, reiht sich dieses auf die Seite geschobene Quartett den schwächeren Divertimenti an; von keinem der fünf Sätze ist etwas speciell Bemerkenswerthes zu sagen. Im ersten Satz wird das von der ersten Violine zuerst allein aufgestellte Motiv dann von je zwei Instrumenten wiederholt, auch in der Umkehrung wiedergebracht; mehrere Themas treten auf, aber keines zeigt fruchtbringende Kraft. Die sonderbare Taktzahl im ersten Menuett (7) wird durch Einschaltung des fehlenden dritten Taktes (muthmaßlich ein Versehen des Copisten) etwa durch Wiederholung des zweiten Taktes ausgeglichen. Das Trio, C-moll, fast nur aus dem Motiv der zweiten Violine gebildet, bietet ein bewegtes Bildchen. Im Adagio, B-dur, ist die erste Violine melodieführend; die zweite Violine und Viola begleiten durchaus imitirend in Gruppen von Achtelnoten und geben dadurch auch diesem Satze Beweglichkeit. Nach dem zweiten Menuett folgt das Finale, ein gesprächiges Presto, dessen Durchführungsgruppe im zweiten Theile das Hauptmotiv zu Grunde liegt. Dieses Quartett kann nur gleichzeitig mit den ersten Nummern dieser Gattung entstanden sein; nachdem aber Nummer auf Nummer besser glückte, mag sich Haydn allerdings nicht haben entschließen können, die Zahl derselben durch ein im Grunde doch schwächeres Produkt zu vermehren, das ihm wohl nur in der Erinnerung an die seitdem durch Fleiß und rastloses Studium errungenen Fortschritte auch später noch begreiflicherweise Interesse einflößen mußte.

Wenn auch obige 18 Quartette noch nicht alle wesentlichen Erfordernisse dieser Kunstgattung besitzen, so lernen wir doch, und dieses kann nicht oft genug betont werden, gerade an ihnen Haydn's künstlerische Entwickelung in lohnendster Weise kennen, und sie werden, ab und zu im Wechsel mit seinen größeren Quartetten in geselligen Kreisen gespielt, nicht allein dem historischen Interesse genügen, sondern mitunter auch überraschend anregend wirken, nur muß man den richtigen Maßstab an sie legen und nicht vergessen, daß sie sich aus sich selbst heraus-

arbeiten mußten, Setzlinge deſſelben Erdreichs, dem in ihren Nachfolgern die ſchönſten Früchte entſproſſen.

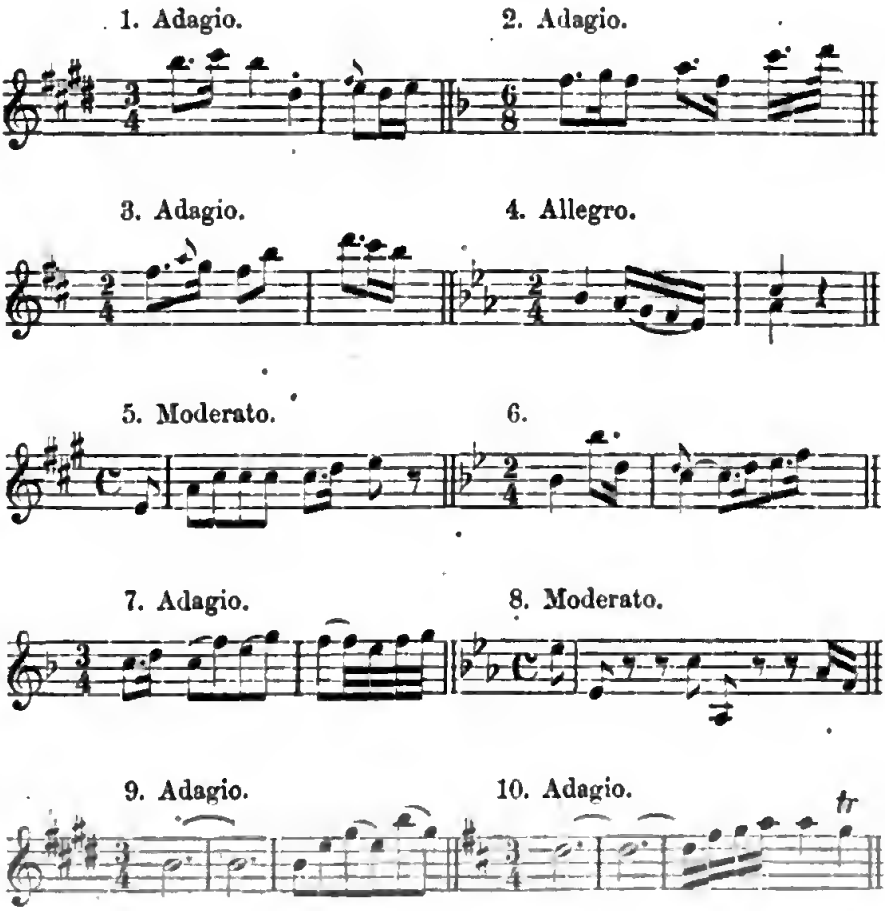
Zu Haydn's Jugendzeit waren Streich-Trios ſehr beliebt; die hinreichende Harmonie, welche mit 3 Inſtrumenten erzielt werden kann und die größere Leichtigkeit, die erforderlichen Spieler zuſammen zu bringen, ermunterte wohl hauptſächlich die Componiſten zu derartigen Arbeiten. Urſprünglich waren es, genauer betrachtet, eigentlich nur Solos mit Begleitung zweier Inſtrumente; bald jedoch fing man an jedes Inſtrument concertirend zu behandeln und nannte die Trios dann auch Symphonien (vergl. S. 333). Porpora z. B. gab in London im Jahre 1735 Sei Sinfonie di Camera für 2 Violinen und Baß heraus, die aber noch höchſt ärmlichen Inſtrumentalſatz bekunden. Unter die erſten Componiſten, welche für 3 obligate Inſtrumente ſchrieben, werden Sammartini, Palladini, Gasparini, Tartini und Jomelli gezählt. Ph. Eman. Bach componirte zu Ende der 40er Jahre Trios (ſie erſchienen mit langer eigenthümlicher Vorrede bei Schmidt in Nürnberg), welche noch ganz der alten Schule angehören.[8] Breitkopf's thematiſcher Katalog (1762) nennt eine lange Reihe Componiſten in dieſem Fache. Darunter J. Seb. Bach, F. W. Bach, Benda, Brioschi, Cammerloher, Enderlein, Faſch, Gebel, Graun, Gravina, Harrer, Händel, Janitſch, Krauſe, Martino, Moſelle, Leop. Mozart, Neruda, Paganelli, Perez, und unter den Wienern: Fauner, Holzbauer, Kohaut, J. G. Orsler, Pichler, Reutter und Wagenſeil. Daß Haydn ſchon zu Anfang der 50er Jahre und gewiß auch bei Fürnberg Trios componirte, haben wir früher geſehen; was darüber noch S. 259 vorläufig geſagt wurde, findet hier die nöthige Ergänzung. Die erſte Anzeige von VI Trios erſcheint in Breitkopf's „Verzeichniß muſikaliſcher Bücher" („Anhang einiger neuer geſchriebener Muſicalien") im Jahre 1763. Dieſelben ſind dann im thematiſchen Kataloge von 1766 genauer bezeichnet. Ein zweites Halbdutzend und zwei vereinzelte folgten im Jahre 1767.[9] Eines ausgenommen, ſtehen ſie alle in Haydn's

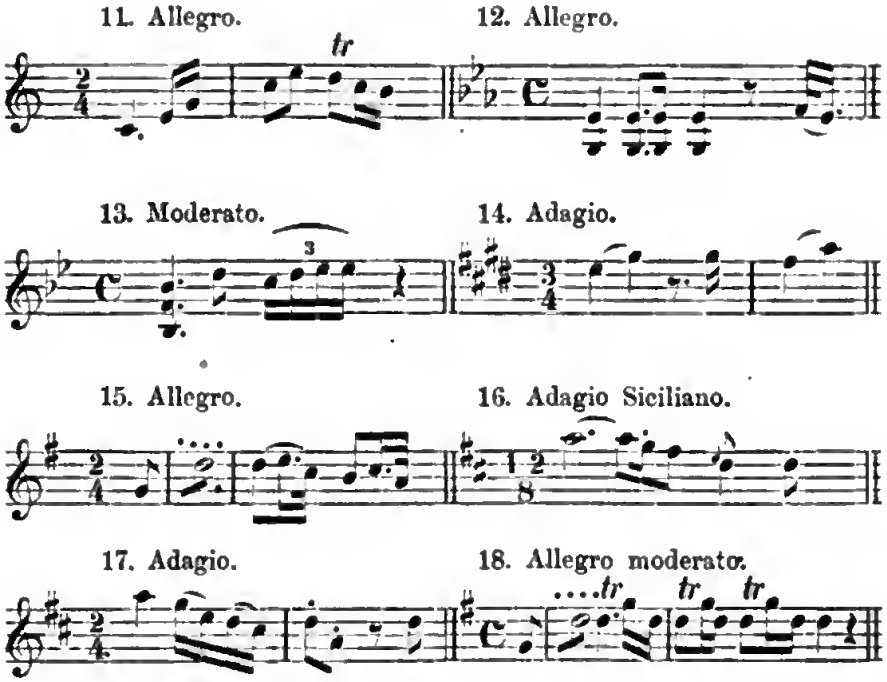
8 C. H. Bitter, C. Ph. Em. Bach, S. 59.

9 Dieſe erſchienen geſtochen bei La Chevardière, Sieber u. A. in Paris und zum Theil auch als op. 8 bei Hummel in Amſterdam.

Katalog und ſind Originalwerke, ebenſo die in dieſe Zeit fallenden zwei Nummern aus der Simrock'ſchen Sammlung und die 6 bei T. Mollo (Artaria) in 2 Heften erſchienenen Trois Trios originaux. Von den bei Haydn angeführten 21 Nummern ſind ſomit 16 veröffentlicht; 1 Trio iſt in geſchriebenen Stimmen in der Artaria-Sammlung, 4 ſind verſchollen. Artaria beſitzt ferner noch eine Anzahl in Stimmen ausgeſetzter Trios, die wohl ebenfalls zum Theil original ſein dürften, obwohl ſie bei Haydn fehlen (einige erſchienen bei Simrock); vorzugsweiſe aber ſind es in mannigfacher Beſetzung übertragene Barytonſtücke, die dann, oft abermals umgeſchrieben; durch den Druck veröffentlicht wurden.

Es folgen nun hier nach Haydn's Katalog (mit Ausnahme der dort fehlenden 2 letzten Nummern) die Anfänge jener Original-Trios, die der Zeit bis Ende 1766 angehören:





Von dieſen Trios ſind in Breitkopf's Katalog im Jahre 1766 angezeigt die Nummern 15, 11, 13, 14, 10, 12; im Jahre 1767 Nummer 1 bis 4, 7 und 9, ferner 17 und 6.[10] Bei T. Mollo (Artaria) erſchienen in neuer Auflage die im Jahre 1774 vom k. k. priv. Realzeitungscomptoir angezeigten Trois Trios orginaux pour deux Violons et Violoncelle (2 Hefte), hier die Nummern 12, 16, 15; 3, 2, 4 (alſo, mit Ausnahme von Nr. 16 nur eine Reproduction einzelner Nummern der vorgenannten Sammlungen); bei N. Simrock erſchienen im erſten Hefte der Trios die Nummern 5 und 8[11]; Nr. 18 iſt das vorletzte der in Amſterdam erſchienenen 6 Trios, op. 8.

Mit Ausnahme von Nr. 5 und 18 ſind alle Trios dreiſätzig (Nr. 5 hat 2, Nr. 18 dagegen 4 Sätze), meiſtens Allegro oder Adagio, Menuett, Preſto oder Tempo di Minuetto (zum

10 Nr. 17 iſt in der Artaria-Sammlung; Nr. 6 ebenfalls, aber unter der Bezeichnung Violino solo, Viola concertata, con Basso.

11 Six Trios pour deux Violons et Violoncelle a l'usage des commançans. Cahier I. Die andern Nummern ſind in der vorerwähnten Artaria-Sammlung; ebenſo im 2. Hefte die Nummern 1 und 4; dagegen ſind die andern nur übertragene Baryton-Trios.

Theil mit Variationen). Die Sätze sind fast alle zweitheilig, die erste Violine reich figurirt; vortheilhaft hervortretend sind die Nummern 1—4, 7—9, 13, 14, 16 und 18, obwohl Haydn's Eigenthümlichkeit hier nur erst angedeutet ist; vergebens würde man hier nach ähnlichen überraschenden Sätzen suchen, wie sie die Quartette bieten; der Abstand ist bedeutend und läßt den Werth und Fortschritt der letzteren erst recht erkennen.

Von einem näheren Eingehen in die S. 230 erwähnten Trios und in mehrere andere Serien müssen wir hier Umgang nehmen; sie würden uns in einen ermüdenden Irrgarten führen, dessen Wege zu verfolgen bei der geringeren Bedeutung dieser kleineren Arbeiten kaum der Mühe verlohnen würde.

Haydn schrieb auch Streich-Duette, die aber in spätere Jahre fallen, doch sei schon hier bemerkt, daß die meisten der im Druck erschienenen Serien zu 3 und 6 Duetten nur Arrangements aus verschiedenen Werken Haydn's sind, daß wir jedoch in den, in den 70er Jahren componirten, wiederholt und noch in neuerer Zeit neu aufgelegten 6 Violinsoli mit Violabegleitung wirkliche Originalwerke besitzen.

Daß sich Haydn in der ersten hier in Frage stehenden Lebensepoche als Claviercomponist ungleich langsamer entwickelte, als in den vorerwähnten Fächern, beweisen die uns aus jener Zeit erhaltenen Clavierstücke jeder Art hinlänglich. Aus der frühesten Zeit besitzen wir kleine Divertimenti, Variationen, Sonatinen; etwas später folgen größere Solostücke und Concertinen mit Begleitung und endlich einige Sonaten, Trios und Concerte. Es sind fast durchschnittlich der Ausführung und dem Ausdruck nach anspruchslose Musikstücke, die keine Nachfolger von Bedeutung ahnen lassen. Eine größere Anzahl mögen außerdem verloren gegangen sein, indem sie in den Händen der Schüler blieben, für die sie, dem augenblicklichen Bedürfnisse genügend, geschrieben wurden. Wir müssen auch hier im Auge behalten, was zu gleicher Zeit im Clavierfache erschienen war, denn sicherlich wird Haydn, so außerordentlich angeregt durch Bach's Sonaten und später doch auch in der Lage, sich manche der angezeigten Werke, schon des Unterrichts halber, anschaffen zu können, sich bemüht haben, seine Kenntnisse

auch nach dieser Richtung zu erweitern. Wenn wir aufs Gerathewohl uns im Jahre 1763 umsehen, um zu erfahren, was denn eigentlich zu jener Zeit von Clavierwerken Jedermann zugänglich war, so finden wir unter den angezeigten Sonaten außer Bach u. a. die Namen Ch. Sigm. Binder (4 Serien von je 6 Nummern), Chellery, Fiocco, Fritsch, Galuppi, Gebel, Gerstenberger, Gräfe, Harrer, Härtel, Hasse, „Giuseppe Hayden" (1 Divert. per il Cembalo Solo, A-dur $^2/_4$, das erstemal, daß Haydn genannt wird), Heinichen, Hurlebusch, J. L. Krebs, Marullo, Richelmann, Petzold, die beiden Rolle, Schaffrath, Scheibe, Umstadt, Schoberth, Wagenseil in Wien u. s. w. Mit Terzetten sind genannt: Reichert, Roellig, Wagenseil. Mit Concerten (meist mit 2 Violinen, Violoncell und Baß): Adam, Agrell (12 Nummern), Benda, Binder, Birk in Wien, Förster, Graun, Gruner, „Hayden in Vienna" (II Concerti mit 2 Violinen, Violoncell und Baß, C- und F-dur), Homilius, Jenichen, Kirnberger, Matthielli in Wien, Mohrenheim, Jos. Riepel, G. Stephani, Wagenseil (12 Nummern), Wiedner u. A. — Daß Haydn's Fleiß und Talent ihn auch hier schließlich den rechten Weg finden ließ, beweist jede neue Folge seiner Clavierwerke. Noch in die letzten 60er Jahre fallen einige der besseren Sonaten und mit denen aus den nächsten zehn Jahren, die dreimal eine Serie von 6 Nummern aufweisen, hat er uns bereits so kernvolle Stücke geliefert, daß sie seitdem in unzähligen neuen Auflagen erschienen und noch heutzutage zu denen gezählt werden, die den Grundstock der klassischen Clavierliteratur bilden. Was die frühesten Werke betrifft, würden wir, uns nur nach ihrer späten Veröffentlichung haltend, in der Zeitbestimmung ihres Entstehens zur größeren Hälfte irre gehen, wenn uns, nebst ihrer an sich nicht zu verkennenden Schreibweise, nicht die vorhandenen Abschriften und einige Autographe die Sache erleichterten. Haydn ist in seinem Kataloge auch in der Rubrik der Clavierwerke nichts weniger als vollständig, doch hat er hier, mit wenig Ausnahmen, mehr als sonst die Werke früherer und späterer Epoche getrennt und bei ersteren mit merkwürdiger Treue sogar einen Theil der unzweifelhaft frühesten und schwächsten Nummern, die nicht einmal in Abschrift erschienen waren, ebenfalls aufgenommen; möglich, daß ihm dieselben als die bescheidenen Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn lieb und werth

geworden waren. Die Versetzungen einzelner Sätze, nicht nur in ein und demselben Tonstück, sondern auch in Transponirungen nach andern Stücken, bereiten auch hier mitunter fast peinliche Verwirrung. In ähnlicher Weise hat Haydn später selbst bei größeren und ganz verschiedenen Werken ein und denselben Satz wiederholt benutzt. Wenn man von den kleineren Erstlingswerken absieht, sind nahezu 50 noch vorhandene Clavierwerke nach Haydn's eigener Bestätigung in die Zeit bis 1766 zu setzen, und zwar: 20 Solostücke (darunter 11 Sonaten, 7 Divertimenti und 2 Variationenhefte); 18 Concerte, Concertinen, Divertimenti und 1 Partita; 7 Terzette (6 Trios und Divertimenti und 1 Capriccio).

Von diesen Werken sind noch heute im Druck vorhanden 6 Nummern (4 Sonaten, 1 Trio, 1 variirtes Thema); in Abschrift veröffentlicht wurden 23 Nummern; 14 Stücke sind nicht veröffentlicht, aber im Manuscript vorhanden und meistens auch bei Haydn angeführt; 4 Nummern liegen bis jetzt in Autograph vor 1 (Concert und 1 Concertino aus dem Jahre 1760, 2 Divertimenti mit Begleitung aus dem Jahre 1764).

Diese, theils veröffentlichten, theils noch vorhandenen, verloren gegangenen oder von Haydn nicht anerkannten Claviercompositionen sind in nachstehendem Verzeichnisse übersichtlich zusammengestellt.

Solostücke.

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's thematischem Katalog.

1763. I Divertimento, A-dur $^2/_4$.
1766. V Soli, 1. G-dur C, 2. G-dur $^2/_4$, 3. C-dur $^2/_4$, 4. F-dur $^2/_4$, 5. D-dur $^3/_4$ (Nr. 3 ging verloren).
1767. V Sonaten, 1. C-dur $^2/_4$, 2. G-dur $^3/_8$, 3. A-dur $^2/_4$, 4. E-dur $^2/_4$, 5. D-dur $^2/_4$ (Nr. 1 und 2 gingen verloren).
1767. VI Scherzandi accomodati per il Cembalo (siehe S. 186).
1771. Minuetto con XX Variazioni, D-dur $^3/_4$.

Außerdem nach Haydn's Katalog.

X Divertimenti, von denen 8 verloren gingen.

Terzette (mit Violine und Violoncell).

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's thematischem Kataloge.

1766. IV Terzetti, 1. F-dur $^3/_4$, 2. G-moll $\mathbf{C}$, 3. C-dur $\mathbf{C}$, 4. Es-dur $\mathbf{C}$ (Nr. 3 von Haydn nicht anerkannt).
1767. I Terzett, G-dur $^2/_4$, von Haydn nicht anerkannt.
1769. I Terzett, B-dur $\mathbf{C}$, ging verloren.
1771. IV Divertimenti, 1. D-dur $^3/_4$, 2. D-dur $^2/_4$, 3. A-dur $^3/_4$, 4. E-dur $^2/_4$ (Nr. 1—4 gingen verloren, Nr. 2 von Haydn nicht anerkannt).

Concerte und Divertimenti.

Nach der Reihenfolge in Breitkopf's Katalog.

1763. II Concerti mit 2 Violinen, Viola, Baß, 1. C-dur $^2/_4$ (in Haydn's Katalog als Orgelconcert bezeichnet), 2. C-dur $\mathbf{C}$ ging verloren.
1766. III Concerti, 1. F-dur $^2/_4$, mit 2 Violinen, Viola, Baß, 2. F-dur $^2/_4$, mit Violin princ., 2 Violinen, Viola, Baß, 3. C-dur $\mathbf{C}$, mit 2 Violinen, 2 Hörner oder Trompeten und Pauken ad lib. und Baß.
1767. II Concerti, 1. D-dur $\mathbf{C}$, mit 2 Violinen, Viola, Baß (Haydn's Katalog), 2. G-dur $^2/_4$, mit 2 Violinen, 2 Violen, Baß.
1771. III Concerti, 1. C-dur $^2/_4$ ging verloren, 2. C-dur $\mathbf{C}$ mit 2 Violinen und Baß (Autograph, Concertino 1760). 3. F-dur $\mathbf{C}$ mit 2 Violinen, Violetta und Baß, 2 Hörner ad lib. (Haydn's Katalog).
1772. I Concerto, C-dur $\mathbf{C}$, mit 2 Violinen und Baß.
1773. I Divertimento, C-dur $^2/_4$, mit 2 Violinen und Baß (Autograph 1764).
1774. I Partita, Es-dur $^2/_4$, mit Violinsolo, 2 Violinen, Viola, Baß, ging verloren.
1774. I Partita, G-dur $\mathbf{C}$, von Haydn nicht anerkannt.

Außerdem nach Haydn's Katalog.

I Divertimento, C-dur $^2/_4$, mit 2 Violinen und Baß.

In ausgeschriebenen Stimmen im Eisenstädter Musikarchiv.

III Divertimenti mit 2 Violinen und Violoncell, 1. C-dur $^2/_4$, 2. C-dur $^2/_4$, 3. F-dur $\mathbf{C}$.

Wir folgen nun den einzelnen Nummern, insofern sie Anlaß zu Bemerkungen bieten.

Solostücke.

1763. Ein dreisätziges, schon früher erwähntes Divertimento, die erste Haydn'sche Composition, die man öffentlich angezeigt findet und die sich in Abschrift noch auf der Berliner Hofbibliothek erhalten hat. Der instruktive Zweck dieser Arbeit ist unverkennbar. Dem frischen Allegro folgt ein Menuett, A-dur, der — ein seltener Fall — in einer der nächstgenannten Nummern als Trio in Moll wieder erscheint; der letzte Satz, Presto $^3/_8$, entspricht dem Charakter des ersten Satzes.

1766. V Soli. Die erste Nummer, G-dur C (Haydn's Katalog Nr. 17), erschien als Sonate in Breitkopf und Härtel's oeuv. compl. Cahier XII, Nr. 2, in der neuen Sonatenausgabe Nr. 21.[12] Ihr Bau ist einfach und klar und macht sie noch heutzutage zum Unterrichtszwecke empfehlenswerth. Nummer 2, G-dur $^2/_4$, findet sich als Divertimento nur noch handschriftlich auf der Berliner Hofbibliothek. Auch dieses sehr kurz gehaltene Divertimento (der letzte Satz zählt nur 24 Takte) konnte wohl nur für den frühesten Unterricht bestimmt gewesen sein. Bemerkenswerth ist der erste Satz, der, nach F-dur transponirt, als dritter Satz in der hier nachfolgenden Nummer 4 wieder erscheint. Diese Nummer hat sich in Abschrift auf der Berliner Hofbibliothek erhalten und zwar als Solo und als Terzett; das Solo ist dreisätzig; im Terzett kommt noch ein Andante hinzu. Es ist dies die so eben erwähnte Nummer mit dem nach F transponirten Satz und dem weiter oben bezeichneten Menuett in Dur, der hier als Trio in Moll wiederkehrt — eine Combination, die beweist, wie sehr sich die Fäden der Haydn'schen Composition mitunter verwirren. Die 5. Nummer, D-dur $^3/_4$, ein Andante mit fünf Variationen, ist ebenfalls in Abschrift auf der Berliner Bibliothek. Auch mit diesen Variationen ist lediglich dem Schulzwecke ein Opfer gebracht.

1767. V Sonaten. Als Ersatz für die verloren gegangenen ersten zwei Nummern liegen dagegen die folgenden drei im Druck zur Hand. Sie erschienen schon in den oeuvr. compl. Cahier XI,

12 Litolff, Holle Nr. 33, André Nr. 21.

Nr. 11, 12 und XII, Nr. 3 und in neuer Ausgabe bei Breitkopf und Härtel als Nr. 33, 34, 22.[13] Bei der vierten Sonate war übrigens Haydn in der Bestätigung selbst schwankend. Hervorzuheben ist in Nummer 3 in harmonischer Beziehung das Trio, A-moll; in Nummer 4 der Menuett sammt Trio und das neckische Finale von echt Haydn'schem Humor; in Nummer 5 der ernst gemessene erste Satz mit seiner organischen Durchbildung und formellen Abrundung; auch das Trio, D-moll, hat vorwiegend ernsten Charakter, während im munteren Presto die frohe Laune wieder die Oberhand gewinnt. In Haydn's Katalog ist übrigens nur die letzte Nummer verzeichnet.

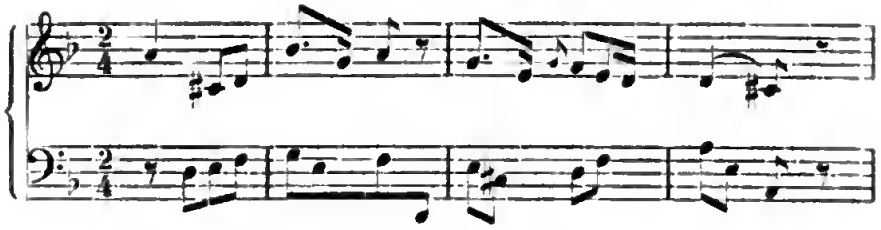
1771. Menuett mit Variationen. In Haydn's Katalog sind 20 Variationen angegeben; in den oeuvr. compl. (Breitkopf und Härtel) Cahier IV, Nr. 7, sind deren 18, ebenso in der Holle'schen Ausgabe (Nr. 40). Artaria gab die „Arietta" mit 12 Variationen heraus; unter diesen ist Nr. 9 in den vorgenannten Ausgaben nicht enthalten. Diese Variationen sind einfache, melismatische Themaverzierungen, die wiederum nur einen instruktiven Zweck verfolgen.

X Divertimenti, in Haydn's Katalog verzeichnet und von ihm als frühe Arbeiten anerkannt. Die noch in Abschrift erhaltenen zwei Nummern, C-dur $^3/_4$ und D-dur $\mathbf{C}$, befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Einer der Menuetts in der zweiten Nummer ist Fièra di Venezia betitelt. Auch diese Stücke waren ohne Zweifel nur für angehende Schüler geschrieben.[14] Unter den verschollenen Nummern, deren Anfangstakte wenig versprechen, ist jedoch der Verlust des bei Haydn unter Nummer 3 angegebenen Divertimento zu bedauern, da hier das Thema (und dieses ist bei Haydn fast immer für den Werth eines Tonstückes entscheidend) etwas Besseres verspricht. Für den Fall, daß sich diese Nummer irgendwo erhalten hat, sei hier der Anfang (ursprünglich im Sopranschlüssel) angegeben.

---

13 Litolff, Holle Nr. 30, 31, 34; André Nr. 31, 34, 22; ferner erschien Nr. 34 u. 22 bei Peters, Cahier II, Dix Sonates faciles, Nr. 17 u. 14.

14 Die Berliner Hofbibliothek besitzt außerdem in Abschrift noch mehrere leichte Divertimenti, die aber weder bei Haydn noch sonst irgendwo verzeichnet sind.



Terzettte.

1766. IV Terzetti. Nr. 1, F-dur $^3/_4$, beſitzt die Berliner Hofbibliothek in Abſchrift. Die Violine iſt im erſten und zweiten Satze dem Clavier ebenbürtig; Nachahmungen, Austauſch in Melodien und Paſſagen geben denſelben ein bewegtes Spiel; als letzter Satz folgt Menuett und ein ungleich längeres Trio. Nr. 2, G-moll C, iſt in den oeuvr. compl. Cah. X, Nr. 5, dann neu erſchienen unter Nr. 16 bei Breitkopf und Härtel, Halle und André. Dieſes Terzett hält in allen drei Sätzen den Charakter beſtimmter Entſchiedenheit feſt. Nr. 3 mit ſeinem nichtsſagenden Thema hat Haydn nicht anerkannt. Nr. 4, Es-dur C, iſt in Haydn's Katalog als Divertimento mit Begleitung von Violine, 2 Hörnern und Baß eingetragen. Es exiſtirt nur in Abſchrift auf der Berliner Bibliothek (ſtatt Hörner ſind 2 Violen). Dieſe Nummer zählt zu den ſchwächeren; es fehlt die nöthige Einheit und Ruhe und ſelbſt der Schlußſatz entbehrt der an Haydn gewohnten Gedrungenheit.

1771. IV Divertimenti. Nachdem Nr. 1 und 4 verloren gingen und Nr. 2 von Haydn nicht anerkannt wurde, bleibt nur Nr. 3, A-dur $^3/_4$, zu erwähnen; es iſt als Capriccio bezeichnet und als ſolches in Eiſenſtadt und in der Zittauer Sammlung vorhanden. Die drei Sätze (Allegretto, Menuett und Allegro) eilen auf glatter Oberfläche leicht dahin und iſt beſonders der erſte Satz mit Läufen und kleinem Zierrath reich ausgeſtattet.

Concerte und Divertimenti.

Was Haydn's Clavierwerke betrifft, von denen ſämmtlich oben angeführte Nummern in die Zeit bis 1766 fallen, genügt es, dieſelben ſummariſch zu beſprechen, denn ſie erheben ſich weder durch muſikaliſchen Gehalt noch durch Spieltechnik zu weſentlicher Bedeutung. Der größere Theil war von Breitkopf, von

Weſtphal in Hamburg und Traeg in Wien angezeigt, doch keines derſelben erſchien je im Druck, wie ſich ja ſelbſt von Haydn's ſpätern Concerten nur zwei, in G- und D-dur, dieſes Vortheils erfreuten; und auch von dieſen erlangte nur letzteres mit ſeinem lebensfriſchen Finale und den ungariſchen Anklängen beſondere Beliebtheit, ſo daß es ſogar häufige Auflagen erlebte. Artaria kündigte daſſelbe 1784 ausdrücklich mit dem Beiſatze an: „Das einzige Clavier-Concert Haydn's, das bisher im Stich erſchienen iſt." So ſehr auch beide Concerte die früheren überragten, konnte doch „Cramer's Magazin für Muſik" (1786) die Bemerkung nicht unterdrücken: „Man wird jetzt faſt ein wenig mißtrauiſch, das alles für Haydn's Arbeit auszugeben, was in ſeinem Namen herauskömmt." Es waren dies die letzten Clavierconcerte, die Haydn componirte und gerade in dieſer Zeit übernahm es Mozart, durch eine Reihe herrlicher Schöpfungen dieſem Zweige der Clavierliteratur eine ganz neue Seite abzugewinnen und alle ſeine Vorgänger darin zu überflügeln. Haydn aber ſchuf von da an ſeine ſchönſten Soloſonaten und Trios, mit denen er über Mozart hinweg, mitunter ſelbſt an Beethoven ſich anlehnte. Und dazu trug namentlich auch der vorgeſchrittene Clavierbau bei, denn ein gutes Inſtrument war Haydn ſo unerläßlich, daß er ſich, um neue Aufträge zu erfüllen, eigens die beſten Claviere bei ſeinem Liebling, dem Orgel- und Claviermacher Wenzel Schanz ausſuchte. So ſchrieb er im Jahre 1788 an Artaria: „Um Ihre 3 Clavier-Sonaten beſonders gut zu componiren, ware ich gezwungen, ein neues Forte-Piano zu kaufen." Es liegt ein merkwürdiger Contraſt in dem muſikaliſchen Werth dieſer zahlreichen Concerte und den doch gleichzeitig entſtandenen Quartetten und Symphonien; es beweiſt uns dies, daß das Clavier an und für ſich Haydn's Individualität weniger zuſagte, denn auch in ſeinen ſpäteren hervorragenden Werken hat er nicht eigentlich eine neue Technik geſchaffen; ihre Vorzüge beruhen weitaus auf ihrem muſikaliſchen Kern. So oft er aber ins Gebiet der größeren Paradeſtücke ſtreifte, trat ſein eigenes Ich derart zurück, daß er hier kaum zu erkennen iſt, und dieſe beredte Erſcheinung wuchs in dem Maße, als er bei einzelnen Concerten ſich ins Ungebührliche ausbreitete, denn unter obigen Nummern befinden ſich einige von ungewöhnlicher Ausdehnung, wie ſie bei Haydn ſonſt nir-

gends vorkömmt. Altmodiſche Läufe und Zierrathen, harpeggirte Accorde und Ueberſchlagen der Hände laſſen manche Sätze kaum ein Ende finden; ſo zählt z. B. das erſte der 1767 erſchienenen Concerte 652 Takte (letzter Satz 387), das zweite Concert 617 Takte (erſter Satz 323). Die Begleitung greift bei einigen Concerten tüchtig ein, tritt in den Tuttis orcheſtermäßig auf und verſtärkt Melodie und Harmonie, zuweilen auch mit dem Soloinſtrument imitatoriſch wechſelnd; Durchführungstheile kommen ſeltener vor, der zweite Theil eines Satzes beginnt wie der erſte mit dem Hauptthema, natürlich aber in der Dominant der Haupttonart. Unverkennbar zeigt ſich Haydn's ängſtliches Feſthalten an der von Ph. Em. Bach überkommenen Richtung, der er noch nicht Herr geworden, deren Vorzüge er aber weit vortheilhafter und raſcher in den Solos und Terzetten und auf dem Gebiete der Streich-Quartette und der Symphonie zu verwerthen wußte. Es iſt gewiß nicht ohne Bedeutung, daß Haydn, der doch in ſeinen Katalog ſelbſt die unbedeutendſten Divertimenti aufnahm, von ſeinen Concerten nur vier Nummern anführt und wiederum in unbegreiflicher Weiſe gerade ſein beſtes, das erwähnte in D-dur, vergißt.

Sämmtliche Concerte und Concertinos ſind dreiſätzig (der langſame Satz in der Mitte) — eine Form, die ſchon von Seb. Bach als vollſtändig ausreichend für den Zweck eines Concertſtückes feſtgehalten und bis auf den heutigen Tag als Grundſatz beibehalten wurde. Zur Begleitung dienen, wie oben erwähnt, meiſtens 2 Violinen, Viola und Baß, nur ausnahmsweiſe treten Hörner oder Trompeten und Pauken ad lib. hinzu. Ein einziges, ebenfalls ſehr umfangreiches Concert (ſiehe 1766, Nr. 2) hat Principal-Violine; Clavier und Violine wechſeln in Paſſagen, zum Theil imitirend, die Begleitung iſt reicher als gewöhnlich ausgeführt.

Die Concertinos oder Divertimenti ſcheinen ſämmtlich für zarte Damenhände zur Uebung im Zuſammenſpiel geſchrieben zu ſein. Sie alle haben zur Begleitung 2 Violinen und Violoncell; dieſe Stücke ſind denn auch von kleinem Umfange und echt Haydniſch; als Mittelſatz dient regelmäßig ein Menuett ſammt Trio, beide in kürzeſtem Zuſchnitte. — Noch iſt des erſten der oben angegebenen Concerte zu gedenken, da es in Haydn's Katalog als Concerto per l'organo bezeichnet iſt. (Im Entwurf-

Kataloge ist der Beisatz: „e ancora altri due Concerti per l'Organo in C.") Auch dieses Concert ist sehr umfangreich (533 Takte). Dem ersten Satze, Allegro moderato, folgt ein Largo; der Schluß, Allegro molto, ist zweitheilig. Der Stil dieser Sätze hat mit kirchlichem Charakter nichts gemein; es ist ein Concert wie die andern und könnte höchstens als Nachspiel am Schluß des Gottesdienstes gedient haben. Haydn's Eigenschaft als Orgelspieler läßt sich aus diesem Concert ebenso wenig entnehmen, als aus der obligaten, so recht im Geschmacke der damaligen Zeit, bedenklich verzierten Orgelbegleitung seiner Es-dur-Messe und der kleinen sehr beliebten B-dur-Messe.

Es erübigt uns noch, Haydn's Gesangcompositionen näher kennen zu lernen und da haben wir zunächst seiner frühesten Arbeit, der Seite 123 erwähnten Messe zu gedenken.[15] Sie ist, wie wir gesehen haben, für 2 concertirende Sopranstimmen, vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Baß), 2 Violinen, Contrabaß und Orgel gesetzt. Haydn schrieb sie zu einer Zeit, in der er noch ohne wesentliche Beihülfe auf's Gerathewohl im Tonsatz sozusagen herum vagabundirte, glücklich, wenn er Seite für Seite mit Noten ausfüllen konnte, von deren Richtigstellung er sich selbst keine Rechenschaft geben konnte. So unbefangen wie diese Jugendarbeit, die man in jeder Hinsicht mit Interesse und Rührung betrachten wird, hat Haydn wohl keine Gesangcomposition mehr geschrieben; wenn auch eben erst ins Jünglingsalter getreten, war er in seinem Empfinden doch noch das unschuldige Kind, das in der Anbetung Gottes in reinster Frömmigkeit da freudig aufjauchzt, wo der reifere Mann schuld-

15 Eine Menge der Haydn zugeschriebenen Messen sind apokryph; sein thematischer Katalog nennt 15, es sind aber in Wirklichkeit nur 14, denn die kleine Orgelmesse ist zweimal verzeichnet (unter Nr. 4 und 13), das erstemal mit den 2 Anfangstakten, das zweitemal mit dem 3. und 4. Takte beginnend! Daß die erste Messe in Partitur (d. h. Singstimmen und ausgeschriebener Orgelbegleitung) bei Novello in London als Nr. 11 der Haydn'schen Messe erschienen ist, wurde schon bemerkt. Diese Ausgabe ist nach einem Mscpt. des Rd. C. J. Latrobe verfertigt, doch sind darin in der Stimmführung manche Aenderungen vorgenommen, die gar zu offenbar grammatikalischen Fehler verbessert und die 2 concertirenden Solostimmen vereinfacht.

bewußt voll Reue und Demuth vor dem Allmächtigen in die Knie sinkt. Oft genug mag der jugendliche Musiker andere Tonsetzer um die Gabe beneidet haben, den Gottesdienst in Tönen verherrlichen zu können. Jetzt machte er sich selbst an die Arbeit, nach seinen individuellen Gefühlen den Schöpfer zu besingen; je weiter er aber in seiner Aufgabe vorwärts schritt, desto lebhafter mag ihm im Geiste an Stelle seiner eigenen Person eine von der Herrlichkeit Gottes begeisterte, freudig bewegte Christenschaar vorgeschwebt haben. Freude, innigste Freude beseelte ihn und machte seinen Gesang schneller und schneller fließen und manches ernstere Textwort wurde im Taumel mit fortgerissen. Daß er damit die rechte Art zu Gott zu singen träfe, war er eben so fest überzeugt, als er sich bewußt war, zu Gott ja auch auf die rechte Art beten zu können — eine Ansicht, mit der er als Mann einen Kunstjünger abfertigte, der ihn zu einem Urtheil über dessen Messe drängte. Dem ihm später oft gemachten Vorwurf, daß Vieles in seinen Messen des Ernstes entbehre, trat Haydn mit den Worten entgegen: „Ich weiß es nicht anders zu machen; wie ich's habe, so gebe ich es. Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene." Haydn war von Haus aus ein pflichtgetreuer Katholik, der alles, was seine Kirche vorschrieb, ohne ängstliche Prüfung in Ehrfurcht hinnahm; gleich Mozart war er beim Componiren des so wohl bekannten Meßtextes doch jedesmal tief bewegt; er fühlte sich dabei in die Zeit zurückversetzt, wo er als Sängerknabe am Altar oder auf dem Chor seinem Schöpfer diente. Dieselben Gefühle, die Mozart bei seinem Leipziger Besuche in dieser Hinsicht aussprach, beseelten auch ihn und noch nach Vollendung einer seiner letzten Messen konnte er, wie der brave Waldhornist Prinster erzählte, „Thränen der Freude und Rührung vergießen, daß er wieder ein Werk zu Gottes Preis und Ehre zu Stande gebracht habe".[16] Weitere Bemerkungen über Haydn als Kirchencomponist jener Periode

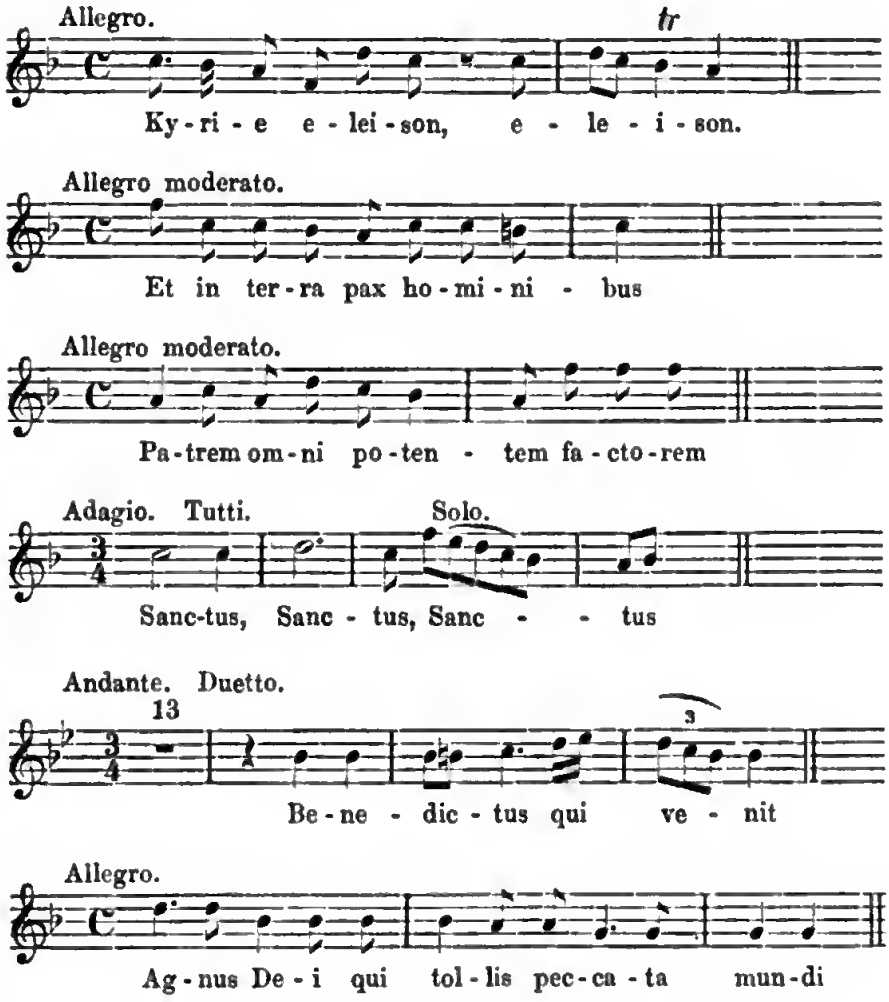
16 Dr. Fr. Lorenz, Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik, 1866, S. 62.

vorbehaltend, in der uns seine im Mannesalter geschriebenen großen Messen vorliegen werden, wenden wir uns wieder seiner ersten zu.

Wir haben bereits erfahren, wie sehr Haydn erfreut war, als er sein längst verloren geglaubtes Erstlingswerk im hohen Greisenalter von ungefähr wieder vorfand; wie die Melodie und ein gewisses Feuer darin ihn aneiferte, trotz seiner angegriffenen Gesundheit noch einmal die Feder zu ergreifen, um der Begleitung Holz- und Blasinstrumente und selbst Pauken hinzuzufügen. Melodie und jugendliches Feuer also waren es, die denselben Greis überraschten, der noch drei Jahre zuvor seine letzte Messe geschrieben hatte, die an Melodienreichthum und Feurigkeit es mit jedem Werke aus Haydn's besten Jahren aufnahm. Seine erste Messe bewahrheitet nun allerdings Haydn's Ausspruch. Die beiden Solostimmen schwingen sich gleich einem Lerchenpaare in die Höhe; es liegt ein wahrhaft kecker Uebermuth in diesen gewagten Passagen, Trillern und Verschlingungen, die schon zwei tüchtig geschulte Stimmen erfordern; ab und zu wechselt mit ihnen der Chor und erhebt sich bei freilich noch mitunter unreifer Stimmführung doch einigemal zu wirkungsvoller Polyphonie; im Allgemeinen ist jedoch die homophone Satzweise vorherrschend, die Oberstimme dominirt und Baß und Mittelstimme ordnen sich ihr unter. Bei den Sätzen, die größere Formen verlangen, reichen am sichtlichsten die Kräfte noch nicht aus; auch wird bei der gleichzeitigen Vertheilung des Textes in verschiedene Stimmen auf den Sinn der Worte wenig Rücksicht genommen. Daß an grammatikalischen Fehlern kein Mangel ist, kann nicht überraschen, die jugendliche Kampfeslust geht aber mit liebenswürdigem Eifer über alles hinweg. Die Violinen halten sich an stereotype Figuren und bemühen sich da, wo es der stehende Brauch gebieterisch verlangt, einen gewissen Glanz zu entfalten und mit geräuschvollen Noten doch eigentlich nichts zu sagen. In der Auffassung und Behandlung im Allgemeinen spiegeln sich so recht die hervorstechenden Eindrücke alles dessen, was Haydn bis dahin als Sänger gehört und miterlebt hatte und das er mit seinen, in der technischen Arbeit noch wenig vertrauten Kräften nach seiner Art wiederzugeben bemüht war.

Ueber die einzelnen Sätze dieser, allenfalls zu einem der

kleineren Feſttage beſtimmten Meſſe ſei weiterhin noch einiges bemerkt und zuvor deren Anfangstakte vorausgeſchickt.



Dona nobis come Kyrie.

Das Kyrie beginnt, dem Herkommen entgegen, mit lebhaftem Zeitmaß, das ebenſo wenig als der Ausdruck ſelbſt, der Deutung der ernſten, flehentlichen Worte entſpricht. Gemeiniglich begann man hier in langſamem, feierlichen Tempo, das bei dem Christe eleison in lebhaftere Bewegung überging. Auch Haydn hat ſeine ſpäteren Meſſen mit Adagio oder Largo begonnen; nur zwei (die Nelſon- und die große Orgelmeſſe) haben zum Anfang Allegro moderato, die $^6/_4$- (St. Nicolai-) Meſſe hat Allegretto. In ſeiner erſten Meſſe werden die Eintritte des

Kyrie- und Christe eleison vom ganzen Chor gesungen und wiederholen dann die Solostimmen ihr eleison in länger ausgeführten solfeggienartigen Phrasen. Die Violinen treten hier noch bescheiden zurück.

Im Gloria geht der Chor nach den vom Priester intonirten Worten gleich im Texte weiter; Tutti und Solostimmen wechseln und letztere bilden gleichsam den leichten Schmuck, dem der Chor bekräftigend entgegentritt. Eine Zerlegung in Abschnitte je nach dem verschiedenen Sinne der einzelnen Texteszeilen findet nicht statt; es ist mehr der allgemeine Ausdruck der Grundstimmung beobachtet; selbst das als Mittelpunkt contrastirende qui tollis geht in Einem Zuge mit den andern Worten weiter. Die verschiedenen Empfindungen werden hier von 2, 3 und 4 Stimmen gleichzeitig ausgesprochen. Die häufig als Fuge benutzten Schlußworte cum sancto spiritu lassen es bei einem einzigen Ausruf bewenden und zuletzt wirbeln noch beide Solostimmen in reich figurirten Läufen ihr Amen, wobei der Chor einigemal mit demselben Ausruf kräftig dazwischen tritt. Die Violinen sorgen für den äußeren Prunk und halten nur bei den Solostellen mit ihrer Lebhaftigkeit zurück.

Auch im Credo fällt der Chor nach den Worten des Priesters gleich mit der Fortsetzung des Meßtextes ein. Hier ist denn auch alles dem Chor zugetheilt und die verschiedenen Texteszeilen vertheilen sich gleich anfangs in die verschiedenen Stimmen; nur vom et incarnatus est angefangen, wo Adagio beginnt, singen alle Stimmen auf dieselben Worte. Dieser Mittelsatz beginnt F-moll, modulirt nach G-moll und schließt beim et sepultus est in B-dur. Daß hier dem Ausdruck tiefster Empfindung nicht allzusehr nachgegeben ist, verdient als ein überraschender Vorzug dieser, leicht zu theatralischem Affekt verleitenden Stelle hervorgehoben zu werden. Von hier an tritt wieder Allegro ein und geht alles in geschlossenen Reihen vorwärts, jede Stimme sich wieder anderer Textworte bemächtigend. Die Solostimmen wissen sich für ihr bisheriges Schweigen doch noch nach dem et vitam venturi saeculi zu entschädigen; ihr Amen ist aber nur, Note für Note, eine Wiederholung des früheren. Die Violinen gehen meistens mit der Oberstimme, der Baß bildet durchaus eine kernige, kraftvolle Unterlage.

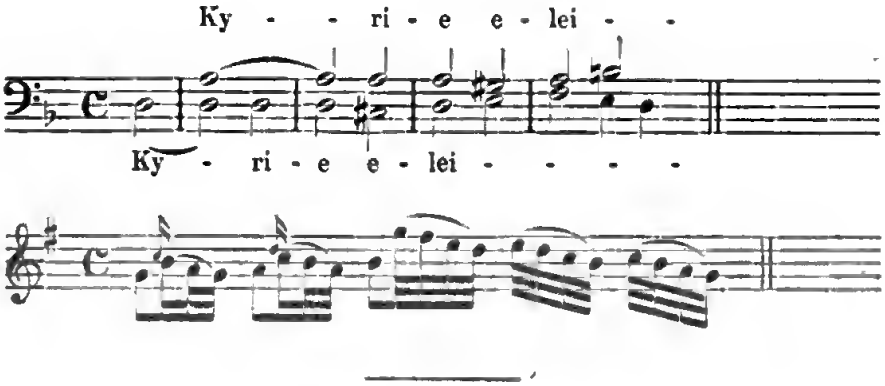
Langsam und feierlich beginnt das Sanctus in kräftigem

Tutti, dem sich die Soprane gleich Stimmen aus höheren Regionen in hübsch verschlungenen Gängen anschließen. Beim pleni sunt coeli vereinigen sich alle Stimmen in feurigem Allegro, mit dem Osanna in excelsis in breiten Accorden hell ausklingend.

Das Benedictus, ein Duett für die beiden Sopranstimmen, ist von herzinniger Lieblichkeit. Nach einem längeren ruhig gehaltenen Vorspiele tritt die erste, dann die zweite Stimme ein, beide nun vorzugsweise in Terzen zusammengehend und nach der Dominant modulirend; nach kurzem Zwischenspiel beginnen beide zugleich und kehren in sanfter Steigerung zum Hauptton zurück. Es liegt ein kindlich frommer Ausdruck in diesem milden Gesang, der uns Haydn's gemüthsvolles Herz öffnet; war ihm doch hier Gelegenheit gegeben, in kleinem Rahmen Wollen und Können auf das schönste zu verbinden. Am Schlusse des Duo wiederholt sich das Vorspiel und schließt sich in herkömmlicher Weise das Osanna an.

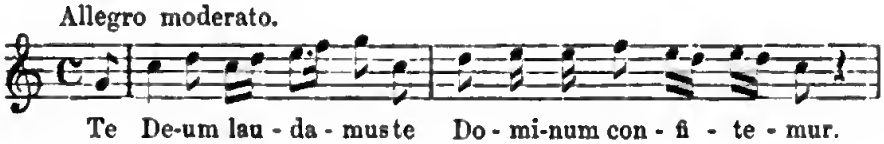
Das Agnus Dei, in dem der Chor durchweg als piano behandelt ist, überrascht gradezu durch seinen, den Worten entsprechenden tief empfundenen Ausdruck und nicht minder durch die wirksame technische Führung. In ruhig gemessenem Accordwechsel modulirt der Satz nach G-moll und von da nach C als Dominant zum Schlußsatz in F-dur. Der Chorsatz ist klangvoll und namentlich der Baß kräftig geführt; die Violinen, sich jeder Zierrath enthaltend, folgen nur der melodieführenden Stimme. Nach dem Haltaccord auf C beginnt das Dona nobis pacem, das nach dem Muster vieler Messen dem Tonsatz des Kyrie angepaßt ist; wir haben also wieder dieselben Läufe und Triller der Solostimmen, die hier dem Ausdruck der ernsten Bitte um Frieden dienen müssen.

Von Haydn's späterem Zusatz von Harmonieinstrumenten müssen wir, so interessant er ist, für diesmal absehen. Dafür sei zweier kleiner Messen gedacht, die in Haydn's Katalog, Nr. 2 und 5, verzeichnet sind und bis jetzt nirgends aufzufinden waren. Erstere hat in Haydn's Katalog den Beisatz: Sunt bona mixta malis; Letztere: Rorate coeli desuper (also eine Adventmesse). Für den Fall ihrer Wiederauffindung folgen hier die Anfangstakte:



Unter den kleineren Kirchenstücken wählen wir nur die nachstehenden, schon früher erwähnten aus, da sich die Zeit ihrer Entstehung (bis 1766) sicher nachweisen läßt. Alle übrigen (die spätesten ausgenommen) werden geeigneter in den, an die erste Periode sich anschließenden Jahren unter Einem zusammenzufassen sein.

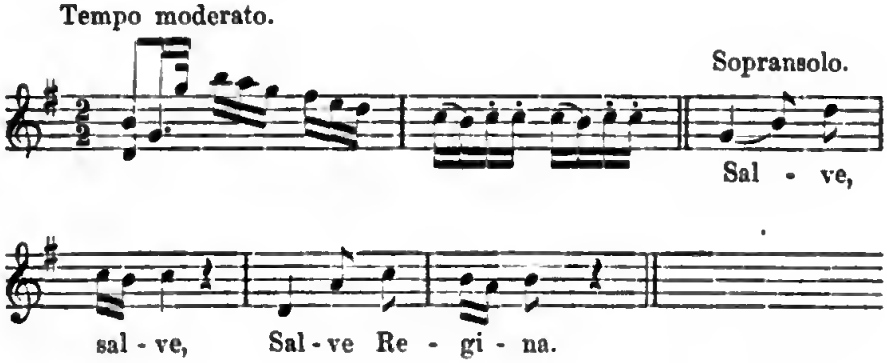
Wir nehmen zunächst das S. 242 genannte Te Deum zur Hand, dessen Anfangstakte hier folgen.



Es ist für die üblichen 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten ad lib., Orgel, Contrabaß und Pauken gesetzt. Der Text ist gradedurch componirt; die Oberstimme ist meistens die Führerin der Melodie. Nach dem ersten Chorsatze folgt das Tu. Rex gloriae als Solo für Tenor behandelt; bei dem Te ergo quaesumus tuis famulis tritt wieder der Chor ein, diesesmal mit Adagio, das aber nur wenige Takte währt, denn schon bei Aeterna fac cum sanctis tuis geht das Tempo in Allegro über. Bei dem Satze Per singulos dies benedicimus Te treten abwechselnd die 4 Solostimmen auf, werden aber nach 11 Takten beim fiat misericordias Tua vom Tutti abgelöst und nun hebt bei den Worten In Te Domine speravi eine wohlgegliederte Doppelfuge an, deren Haupt- und Gegenthema (letzteres die Worte mit non confundar in aeternum ergänzend) sich wirksam von einander abhebt; bis zum Schlusse hält nun vorwiegend der

kräftigste Ausdruck an. Das ganze Werk ist mit einer frischen, nirgends überladenen Instrumentation gesättigt und bildet ein interessantes Gegenstück zu Haydn's großem, im Zenith seiner Künstlerbahn geschriebenen, viel zu wenig beachteten Te Deum, C-dur, für 4 Singstimmen und volles Orchester.

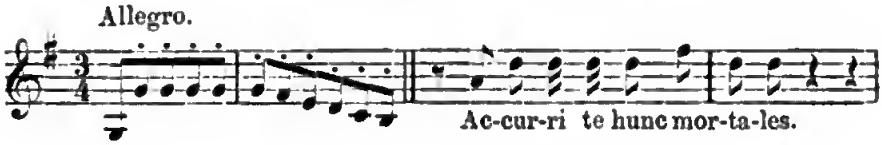
Weiterhin haben wir des S. 260 erwähnten Salve Regina zu gedenken, das mit den folgenden Takten beginnt:



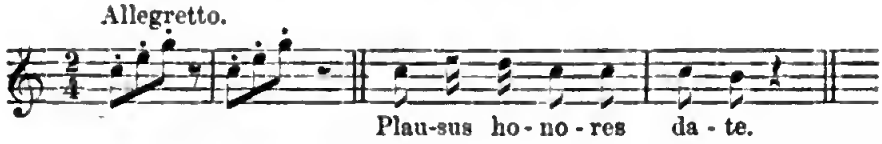
Dieses kleine melodiöse, für eine Sopran- und Altsolostimme geschriebene Musikstück ist in 3 Sätzchen abgetheilt. Im ersten singen die Stimmen theils allein, theils zusammen; das etwas bewegtere zweite Sätzchen ist ausschließlich Altsolo; zum Schlusse nehmen beide Stimmen die erste, diesmal abgekürzte Melodie wieder auf. Diese Fürbitte an die gebenedeite Jungfrau bewegt sich, von 2 Violinen, Violone und Orgel gehoben, in anmuthigem, leicht ansprechendem frommen Gesang, so weich, daß derselbe weit eher unter Italiens blauem Himmel entstanden sein könnte. Haydn hat noch mehrere ähnliche Stücke, namentlich ein größeres Salve Regina (G-moll) im Jahre 1771 geschrieben, das in mehrfacher Auflage (zuerst bei Breitkopf und Härtel, dann bei Holle und neuerdings bei Rieter-Biedermann) anerkennende Verbreitung gefunden hat.

Es folgen nun noch zum Schlusse die Anfangstakte der S. 244 angeführten Offertorien, der Festcantate zur Verherrlichung des Fürsten Nicolaus Esterházy entnommen und durch lateinische Textunterlage zum kirchlichen Gebrauche nutzbar gemacht.

I. Offertorium St. Joanni de Deo. Recitativ und Duett; 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, 2 Oboen, Baß und Orgel.



II. Offertorium. Vierſtimmiger Chor, Sopran und Alt conc., Violine conc., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Trompeten, Baß, Pauken und Orgel.



In ähnlicher Weiſe wurden noch mehrere der kräftigſten Chöre Haydn's aus dem Concertſaale in die Kirche übertragen; namentlich gilt dies von den, einer Gelegenheitscantate (1768) und dem Oratorium „Die Rückkehr des Tobias" (1775) entnommenen Compoſitionen, die noch heute als Offertorien häufig und mit Vorliebe in katholiſchen Kirchen aufgeführt werden.

Faſſen wir die bisher genannten Compoſitionen zuſammen, angefangen von den unter Entbehrungen und mißlichen Verhältniſſen geſchaffenen Erſtlingswerken des ſich ſelbſt überlaſſenen unbeachteten Kunſtjüngers bis zu dem Augenblicke, wo der Thätigkeit des nunmehrigen, an der Spitze einer treu anhänglichen Muſikkapelle ſtehenden fürſtlichen Kapellmeiſters ſich eine neue glänzende Stätte öffnete: ſo dürfen wir mit Recht den Genius bewundern, der nach verſchiedener Richtung hin aus kleinen Anfängen durch gottbegnadetes Talent, ſtrenges Prüfen, Fleiß und Ausdauer und nimmerruhenden Trieb des Vorwärtsſtrebens ſich zum Entdecker neuer Bahnen aufſchwang und ſomit einen bedeutſamen Wendepunkt in der Muſikgeſchichte herbeiführte. Starre Formen belebten ſich, ein erfriſchender Luftzug brachte den belebenden Frühling und was noch in der Knoſpe ſchlummerte, ſollte bald zu herrlicher Frucht ſich entfalten. Gegenüber der unerſchöpflichen Erfindungsgabe und der Maſſe des Gebotenen (das freilich nur von ungleichem Werth ſein

konnte, denn Haydn hatte sich aus sich selbst herauszubilden und die neuen Wege erst aufzusuchen) müssen wir um so mehr staunen, wenn wir bedenken, daß Haydn nicht eigentlich rasch arbeitete; er sagte ja selbst: „Ich war nie ein Geschwindschreiber, und komponirte immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß; solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur.“ [17] Es verräth sich dieses aber auch durch Haydn's bestimmte und stets sich gleich bleibende feine Handschrift, die nahe zusammenhängt mit seiner sonstigen Sauberkeit und Pünktlichkeit. Diese Züge machen wohl den Eindruck müheloser Arbeit, der aber in Wahrheit gründliches Studium und Strenge gegen sich selbst voran gehen mußten, denn Haydn setzte die Feder nicht eher an, bis er nicht seine Aufgabe bis ins Kleinste überdacht hatte, daher auch die erstaunlich seltenen Correcturen in seinen handschriftlichen Compositionen. Sein Reichthum an Ideen war unerschöpflich; eine Melodie überholte die andere und jede bot etwas Neues. Dennoch ging Haydn haushälterisch mit ihnen um und verschleuderte sie nicht gerne ohne Noth. Dies mußten einst drei reisende Waldhornisten erfahren, die gekommen waren, ihn um kleine Trios für ihre Instrumente zu bitten. Haydn schlug es ihnen rund ab, indem er treuherzig erwiederte: „Solche Tonstücke erfordern gute Gedanken, diese spare ich aber für größere Arbeiten auf, wo ich sie dann gehörig verwende und durchführe.“

Noch einmal kommen wir auf Werner zurück. In der letzten Zeit war er nur noch dem Titel nach Oberkapellmeister; thatsächlich ruhte die Leitung des Orchesters ausschließlich in Haydn's Hand. Werner war alt geworden, kränklich, mürrisch und unzufrieden mit der ihm unverständlichen freien Richtung, die in seinem Orchester Platz gegriffen hatte. Ihm, dem seine orthodoxe Lehre wie ein unumstößliches Evangelium galt, mußte Haydn, der ihm aufgedrungene Verfechter leichtfertiger Grundsätze (denn als solche mußten sie Werner gelten) ein Dorn im

17 Griesinger, Biographische Notizen, S. 116.

Auge ſein.[18] Schritt für Schritt ſah er ſich zurückgeſetzt; eine junge, kaum der Schule entwachſene Sängerin verſah ſeinen Geſangspart in der Kirche; bei jeder Feſtlichkeit war es nur immer Haydn, der zu deren Verherrlichung beigezogen wurde; jedes Jahr mußten alte, liebgewordene Mitglieder der Kapelle ſcheiden; jedes Jahr brachte neue Erſcheinungen, junge Virtuoſen, die der neuen Lehre nur allzu leicht huldigten. Selbſt Werner's Anſehen war der Kapelle gegenüber geſchädigt, nachdem Fürſt Nicolaus, kaum zur Regierung gelangt, den Gehalt des Vicekapellmeiſters bedeutend erhöht hatte. Nun ſollte auch die letzte Domäne, in der Werner jahrelang ausſchließlich gebot, die Charfreitags-Oratorien, eingeſtellt werden. Zu alledem brachte jetzt jeder Tag Kunde von dem neuen Sommerwohnſitze, den ſich der Fürſt erbaut und der die Kapelle monatelang von Eiſenſtadt fern halten ſollte. Das war zu viel für den alten Mann. Verbittert und zerfallen mit ſich und ſeiner Umgebung, zog er ſich in ſein Zimmer zurück und ſuchte hier — die Arbeitsluſt allein war ihm treu geblieben — in entſagungsvoller Kunſtliebe Troſt im Schaffen neuer Werke, obwohl er kaum hoffen durfte, ſie noch ſelbſt aufführen zu hören. Nachweisbar entſtanden in dieſer Zeit (1759 bis 1765) 16 Meſſen, 1 Requiem, 5 Salve Regina, 4 Regina coeli, 4 Alma redemptoris. Immer zitternder wird die Handſchrift, immer derber, wuchtiger und ſozuſagen verdroſſener werden die Züge. Gleich dem knorrigen, vielgeſpaltenen Baumſtrunk, dem das Unwetter die Krone, die Aeſte ſammt den letzten Blättern geraubt: ſo ſteht der Alte vor uns. Frau und Kind waren ihm längſt geſtorben, er ſelber kämpfte mit zunehmendem Siechthum. Noch einmal läßt er in einer Meſſe in kunſtvoll verſchlungener Führung die Stimmen ihre Bitten um Erbarmen, um Frieden zum Himmel ſenden; noch einmal fügt die müde Hand nach frommem Brauche dem Schluſſe A. M. D. G. das altgewohnte Zeichen

---

18 Le Breton (Notice historique etc.) ſagt dagegen: „Werner prit en affection Jos. Haydn, il lui donna des conseils et des leçons .... enfin, il lui ouvrit le sanctuaire de l'art etc. Auch in der Allg. Wiener Muſ. Zeitung, 1820, Nr. 72 wird bei Aufzählung der öſterreichiſchen Componiſten Werner als „Lehrer unſeres Joſ. Haydn" genannt. Haydn hat dieſen Punkt nie berührt, obwohl er Werner's Kunſtfertigkeit wohl zu würdigen wußte.

bei.[19] Es war die letzte Messe, die Werner geschrieben; wohl ergreift er noch einmal die Feder, aber nur, um bei seinem Fürsten Schutz zu suchen. Welcher Art aber seine Beschwerde war, erfahren wir nicht; seine Erscheinung sollte auch hier für uns im unbestimmten Lichte bleiben. Aus einer Zuschrift des Fürsten an den Regenten (Güterdirector) Rahier, datirt Süttor, Oct. 1765, ersehen wir nur, daß der Fürst ein Schreiben Werner's nicht ungnädig aufnahm, indem er schreibt: „Uebrigens lege ich hier des Kapellmeisters Werner Zuschrift bei; was seine Klagen anbetrifft, werden Sie dieselben bestmöglichst zu vermitteln suchen." Die Zuschrift selbst ging verloren.

Bald darauf, am 5. März 1766, umstand die fürstliche Musikkapelle auf dem alten Friedhofe in Eisenstadt am Berg, hart an der kleinen Capelle, das Grab, das den Leichnam ihres, zwei Tage zuvor verstorbenen Oberkapellmeisters aufnahm.[20] Seine Natur konnte Werner nicht verleugnen; noch im Scheiden zeigte er sein Janusgesicht: statt ernster Falten läßt er noch einmal in naiv-launiger Weise ein Zeichen seines einstigen Humors spielen. In den Zeilen seines Epitaph (Beil. VI, b), der nun kaum mehr lesbaren Grabschrift ist jeder Groll verschwunden; in Ergebung hofft der alte Mann, daß Gott ihm die zu frei gesetzten Dissonanzen nicht anrechne, daß er ihn in seinen Himmelschor aufnehme und nicht verdammen werde, wann die Posaune zu Gericht ruft; den frommen Wandersmann aber ruft er um ein Gebetlein an.

Vergebens suchen wir nach einem Anhaltepunkte, um uns die Persönlichkeiten dieses eigenthümlichen Mannes vergegenwärtigen zu können. Von Haydn erfahren wir hierüber nichts, doch wird uns versichert[21], daß er bei mehreren Gelegenheiten mündlich die Verdienste seines Vorgängers rühmlichst anerkannte. Aloys Fuchs, der eifrige Autographen-Sammler, hatte selbst

---

19 Ad Majorem Dei gloriam. Einmal erscheint auch: Deo ter optimo maximo sit laus, honor et gloria in saecula.

20 1766, Martius, 5. huius sepultus est viduus Egregius Dom. Deus Gregorius Werner, famulus Capellae Magister Arcis Kissmartoniensis, aetatis suae 65 annorum. (Pfarr-Regiſter, dem entgegen die Grabschrift Werner's Alter mit 71 Jahren angiebt.)

21 Allg. Wiener Musik. Zeitung, 1843, Nr. 85.

einen eigenhändigen Brief Haydn's, in welchem er sich sehr beifällig über einige Compositionen Werner's ausspricht. Haydn besaß von Werner's Compositionen 9 lateinische Lamentationen mit Orchesterbegleitung und 12 Charfreitags-Oratorien in Partitur. Am sichtbarsten zeigte sich Haydn's Verehrung dadurch, daß er aus Werner's Werken sechs Fugen mit Einleitungen für Streichquartett arrangirte und bei Artaria in Stich herausgab.[22] — Werner's Stil bewegt sich fast ausschließlich in den Künsten des Contrapunktes und steht durchaus selbstständig da. Ein Anlehnen an andere Meister ist nirgends bemerkbar und obwohl manche Stellen einen Anlauf in etwa Händel'scher oder Bach'scher Richtung nehmen, kann man doch von keiner Nachahmung sprechen; es ist überhaupt fraglich, ob Werke der beiden genannten Meister je in die Einsamkeit von Eisenstadt gedrungen sind. Bei aller Verwendung des künstlichen Satzes ist demselben doch eine warme Melodik nicht abzusprechen. Den Sängern zu Gefallen schrieb Werner allerdings nicht; nur spärlich finden sie Unterstützung durch die begleitenden Instrumente, die wieder ihren eigenen Weg gehen. Waren nun auch die einheimischen Sänger an Werner's Satz gewohnt, so setzte man doch anwesende Gäste, welche in der Blüthezeit der Kapelle häufig von Wien kamen, durch Vorlegung solcher Werke auf eine harte Probe. Sie hatten für solche denselben kurzen aber bündigen Ausspruch, den man noch in unsern Tagen in Wien bei Aufführung einer Werner'schen Messe hören konnte: „schön aber schwer." Die Charfreitags-Oratorien[23] wurzeln im pietistischen Ungeschmack

22 VI Fugen in Quartetten auf zwei Violinen, Viola und Violoncell von G. J. Werner, Weyland Kapellmeister S. D. des Fürsten N. Esterházy u. s. w. Aus besonderer Achtung gegen diesen berühmten Meister nun herausgegeben von dessen Nachfolger Joseph Haydn. Zu haben in Wien bei Artaria und Co. Verlagsnummer 1707. Angezeigt in der Wiener Zeitung 1804 und 1805.

23 Der Titel eines vielleicht einzig noch vorhandenen Textbuches (Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) lautet vollständig: **Debbora** | Ein Weib von Gott erkiest | als Stütze seiner Freunden | **Jahel** | ein Weib so Gott erwählt | zur Geisel seiner Feinden. | Erwiesen durch den Untergang des stoltzen Sisera | Feld-Herrn des Cannaniter-Königs Jabin. | Oratorischer Weise vorgetragen und abgesungen | in Hochfürst-Estorhazyscher Schloss-Capellen bey dem | H. Grabe zu Eysenstadt, den 4. April 1760. | Die Worte

der damaligen Zeit; die Texte greifen in bombastischer Weise zu wahrhaft drastischen Mitteln; ihre musikalische Wiedergabe erwärmt sich nur selten auf solch' unerquicklichem Boden; kaum daß sich als Ganzes die fugirten Chöre hervorthun; die Arien nehmen häufig zum Verwechseln Händel'sche Anläufe, verlieren sich aber in längst veralteter Form; völlig ungenießbar aber sind die langgestreckten Recitative. Die Begleitung besteht meist nur aus Streichinstrumenten, bei einigen Oratorien sind Fagott, Posaune und Pauke verwendet. Ungleich höher stehen die Messen, welche auch in Abschriften vielfache Verbreitung fanden. Das Orchester besteht meistens aus 2 Violinen, Baß und Orgel, seltener genannt sind Oboen, Fagott, Hörner, Posaunen, Trompeten und Pauken. Wären dieselben im Instrumentalen so interessant wie im Vocalen, dabei weniger schwierig, sie würden noch heutzutage mehr gekannt sein. Dazu berechtigt sie die meisterhaft technische Behandlung der einzelnen Theile, die scharf ausgeprägten Motive und ihre contrapunktische Verarbeitung und ihre knappe, gedrungene Form, die nirgends sogenannte Lückenbüßer zuläßt. Unter der großen Anzahl kleinerer Kirchencompositionen sind viele in Eisenstadt Lieblingsstücke geworden und werden auch jetzt noch benutzt. Von den Advent-, Weihnachts- und Hirtenliedern sind viele in naivster Weise in Text und Melodie dem Volksmunde angepaßt. Als Beispiel diene

---

seynd von Antonio Tauffer, Hochfürst-Esterhazyschen Buchhaltereys-Verwandten. | Und in die Music versetzt | Durch Gregorium Werner Hochfürstl. Capell-Meister. | Neustadt, gedruckt bey Jos. Adam Fritsch. — Vorstellende: Jahel, die Obsiegerin (Sopran). Debbora, Prophetin und Richterin der Israeliter (Alto). Sisera, Feld-Herr der Cannaniter (Tenor). Barack, Feld-Herr der Israeliter (Baß). Chor der Israelitischen und Cannanitischen Soldaten. — Das Eisenstädter Musikarchiv besitzt 11, das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 8 geistliche Oratorien von Werner in Partitur, sämmtlich von dem früher genannten Mitgliede der fürstlich Esterházy'schen Musikkapelle, J. G. Thonner, geschrieben. Wir finden darunter (in Abkürzungen) folgende Titel: Judith und Holofernes — Job — Adam — Saul und David (1750) — Daniel — Judas Maccabaeus (1757) — Der Tod des h. Joh. v. Nepomuk — Die betrübte Tochter Zion — Fasciculus Myrhae dilectus — Tobias — Mater dolorum — Esther (1746) — Der gute Hirt — Die allgemeine Auferstehung der Todten und das letzte Gericht — Der keusche Joseph (1744).

der Textanfang eines Baßſolo, Aria pro Adventu, aus dem Jahre 1757:

„Bliz, Hagel, Mordgetümmel, Sein' Rach' an mir ausvebt,
Und wann ſchon ſelbſt der Himmel Bleib ich doch ungetrübt,
Maria iſt mein Schürm und Schutz."

Daß Werner in der Kammermuſik ſich auch freier zu bewegen verſtand, bewies er in einigen Partiten, Paſtorellen, Orgel- und Clavierconcerten und namentlich in den ſchon S. 211 erwähnten, dem Fürſten Paul Anton gewidmeten 6 Symphonien und 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß, die erſten für Kammer-, die andern als Kirchenmuſik zu gebrauchen.[24] Dieſes in Augsburg in Stich erſchienene und im Charakter der Händel'ſchen Suiten angelegte Werk würde allein ſchon genügen, Werner's Tüchtigkeit in Beherrſchung aller Geſetze der Satzkunſt darzuthun. Die öftere Anzeige deſſelben im Wiener Diarium läßt vermuthen, daß es ſeinerzeit ſehr geſucht war. Eine „Sinfonia für Laute, 2 Violinen und Baß" kündigt das Wiener Diarium 1731 an; Partiten in Abſchrift ſind von Breitkopf angezeigt[25]; auch im Privatbeſitz hat ſich noch manche Werner'ſche Compoſition erhalten.[26]

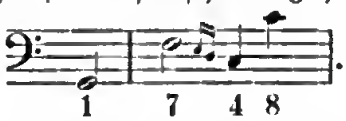
Mehr aber als all' dieſe Werke hat Werner's Name bekannt gemacht ſeine ſchnurrige, derb-komiſche Behandlung populärer Stoffe, ja er iſt den Lexica und den meiſten Muſikgelehrten

---

24 Symphoniae sex, senaeque Sonatae, quae posteriores, pro Capellis usurpandae, anteriores verò ex Cameris venirent excipiendae, à Gregorio Werner altetitulati Principis Esterhazy Capellae Magistro concinnatae, ac expositae. Ex urbe Eisenstatt, proxime ad colles Leythae in Hungaria. (Folgt die Dedication.)

25 Verzeichniß muſikaliſcher Werke in Abſchrift 1764: I. Partita, 2 Violinen, Viol., Baß, 2 Corni. — Thematiſcher Katalog der Abſchriften 1765, Parte V: I. Partita, 2 Violinen, Viol. e Cembalo; I. Partita, 2 Violinen, Baß, 2 Corni.

26 Aloys Fuchs beſaß eine Vesper und 4 Offertorien für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel (Original-Partitur). In Thalberg's Nachlaß befand ſich Vesperae Brevissime, Hymnus, Antiphona, etc. Original-Partitur, 26 Blätter. Das Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien beſitzt 2 Paſtorellen für Cembalo oder Organo conc., 2 Violinen und Viola; Missa quasi vero, 4 Singſtimmen, 2 Violinen, Orgel und Violone, Original-Partitur 1759 und die erwähnten 8 Oratorien. Ferner haben die meiſten geiſtlichen Stifte Oeſterreichs Werke von Werner aufzuweiſen.

eigentlich nur als Humoriſt durch dieſe borſtigen, volksthümlichen Burlesken bekannt. Werner's ſchlagfertige Contrapunktik fand da einen ergiebigen Boden, Funken zu ſprühen; der ſonſt ſo ernſte Mann wird hier förmlich ausgelaſſen und kleidet die verwegenſten Kunſtſtücke in Melodien, die in jeder modernen Operette ihren Platz ausfüllen würden. Am bekannteſten wurden folgende Buffonerien: Zwey neue und extra-luſtige muſikaliſche Tafel-Stücke 1. der Wieneriſche Tandl-(Trödel-)markt[27] (4 Singſtimmen, 2 Violinen und Baß); 2. Die Bauern-Richterwahl (5 Singſtimmen, 2 Violinen und Baß).[28] Beide erſchienen zu Augsburg in Typendruck, ebenſo im Jahre 1748: „Neuer und ſehr curios-muſikaliſcher Inſtrumental-Calender. Parthien-weiß mit 2 Violinen und Basso ò Cembalo in die zwölff Jahrs-Monate eingetheilt, und nach eines jedwedern Art und Eigenſchafft mit Bizzarien und ſeltzamen Erfindungen herausgegeben durch Gregorium Joſephum Werner. Augspurg, gedruckt und verlegt von Joh. Jacob Lotters ſeel. Erben." Das Werk iſt dem Grafen Franz Zichy de Vaſonkö gewidmet. Der lateiniſchen Zueignung folgt die Vorrede für den Leſer und das Inhaltsverzeichniß. In den Hauptmotiven ſehen wir hier die Eigenthümlichkeiten der Monate muſikaliſch wiedergegeben; der Januar zeugt Kälte, der Februar bringt luſtige Faſtnachtsſtücke, der April veränderliches Wetter (vermiſchte Tonarten); im Mai flötet die Nachtigall u. ſ. f. Die Sonne rückt quartalweiſe in die vier Himmelszeichen; die Menuetts bringen durch verſchiedene Taktzahlen in beiden Theilen den Wechſel der Tages- und Nachtlänge auf Minuten; ſelbſt die herrſchende Jahreszahl gefällt ſich in greifbaren Zeichen 

.

27 In ähnlicher Weiſe ſchrieb Reinhard Keiſer (geſt. 1739) die Oper „Der Hamburger Jahrmarkt", 1725 aufgeführt; „Die Leipziger Meſſe, oder le bon vivant", komiſche Oper, 1710 aufgeführt. Siehe H. M. Schletterer, Joh. Friedr. Reichardt, 1865, S. 239. — Der jubilirte P. Kämmerer Henr. Wondratſch im Stifte Göttweig erinnert ſich ſehr wohl, obigen Spaß (der Wiener Tandlmarkt) als Student mit ſeinen Kameraden öfters aufgeführt zu haben, daß ſie aber vor Lachen kaum zu Ende ſingen konnten.

28 Schletterer (Das deutſche Singſpiel, S. 151) zählt ſie zu den Vorläufern der modernen Singſpiele. Daß ſie Werner um 1760 in Wien zur Aufführung gebracht haben ſoll, bedarf wohl kaum widerlegt zu werden.

Der im musikalischen Archive zu Eisenstadt vorhandene Vorrath an Werner'schen Werken, allein schon genügend, den Fleiß und die Bedeutung dieses Mannes zu documentiren, giebt summarisch genommen folgendes Resultat: 39 Messen; 3 Requiem; 12 Charfreitags-Oratorien; 3 Te Deum; 4 Offertorien: 12 Vespern, Psalmen; Veni sancte; 16 Hymnen (zum Theil in alten Prachteinbänden); 20 Litaneien; 133 Antiphonen; 14 Regina coeli; 14 Alma redemptoris; 5 Ave Regina; 9 Salve Regina; Responsorien, Rorate coeli, Subtuum, Miserere, Lamentationen, Advent- und Weihnachtslieder für 1, 2 und mehr Stimmen; Pastorellen, Kirchensonaten, Orgelconcerte u. s. w.

Durch den Tod Werner's gelangte die Gesammtführung der Musikkapelle factisch in die Hände Haydn's; er hatte nun deren Angelegenheiten gleichzeitig in der Kirchen-, Theater- und Concertmusik zu besorgen. Seinen Gehalt von 400 Fl. rhn. hatte Fürst Nicolaus wenige Wochen nach seinem Regierungsantritte laut Decret vom 25. Juni 1762 mit 200 Fl. aufgebessert; ferner wurde ihm seit 1. Mai 1763 statt der bis dahin genossenen Officierstafel für Kost und Wein täglich 30 Kr., also 182 Fl. 30 Kr. jährlich verwilligt. Sein Gehalt betrug demnach von nun an baar 782 Fl. 30 Kr. und es lag somit der eigenthümliche Fall vor, daß der Vicekapellmeister im Gehalte höher stand als der Oberkapellmeister, der sich noch immer mit den ursprünglich ihm angewiesenen 428 Fl. bescheiden mußte. Haydn's Compositionen waren bereits weit über die Grenzen Oesterreichs gedrungen; Symphonien und Cassationen, Trios und Quartette waren in Abschriften oder gestochen in Leipzig, Paris, Amsterdam und London, den damaligen Hauptstapelplätzen des Musikalienhandels, zu finden. Nun wird sein Name zum erstenmal auch in einer auswärtigen periodischen Zeitschrift[29] unter den Musikern Wiens (speciell unter den Violinisten) genannt: „Joseph Heyden, ein Oesterreicher, Capellmeister bey dem Fürsten Esterhasi, in Sinfonien u. s. w." (im folgenden Jahre bringen dieselben Blätter, 32. Stück, 3. Febr., bereits ein vollständiges „An-

---

29 Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend (J. A. Hiller). Leipzig 1766, 13. Stück. Bericht aus Wien, August 1766.

dante del Sgr. Hayden"). Aber auch das Inland ist schon stolz auf seinen Mitbürger. Das Wiener Diarium, indem es die damals hervorragendsten Musiker Wiens, Georg v. Reutter, Leopold Hofmann, Jos. Steffan, Karl Ditters, Chevalier Gluck, Zechner (Weltpriester), v. Ordonez, Starzer, Gaßmann und Haydn bespricht, sagt über Letzteren:

„Herr Joseph Hayden, der Liebling unserer Nation, dessen sanfter Charakter sich jedem seiner Stücke eindrücket. Sein Satz hat Schönheit, Ordnung, Reinigkeit, eine feine und edle Einfalt, die schon eher empfunden wird, als die Zuhörer noch dazu vorbereitet sind. Er ist in seinen Cassationen, Quattro und Trio ein reines und helles Wasser, welches ein südlicher Hauch zuweilen kräuselt, zuweilen hebt, in Wellen wirft, ohne daß es seinen Boden und Abschuß verläßt. Die monotonische Art der Stimmen mit gleichlautenden Octaven, hat ihn zum Urheber, und man kann ihr das Gefällige nicht absprechen, wenn sie selten und in einem haydenischen Kleide erscheint. In Sinphonien ist er eben so männlich stark, als erfindsam. In Cantaten reizend, einnehmend, schmeichlerisch, und in Menueten natürlich scherzend, anlockend. Kurz, Hayden ist das in der Musik, was Gellert in der Dichtkunst ist." [30]

Wir stehen nun an einem neuen Wendepunkte in Haydn's Leben, indem er von nun an mit seiner Kapelle regelmäßig die größere Jahreshälfte in dem bereits genannten, so eben vollendeten glänzenden Sommersitz seines Fürsten zuzubringen hatte und sich die an ihn als Dirigent und Componist gestellten Anforderungen außerordentlich steigerten. Gleichzeitig aber waren ihm nun immer reichere Mittel an die Hand gegeben, um durch Zuziehung ausgezeichneter Kräfte die fürstliche Kapelle solch' einem blühenden Zustande entgegenführen zu können, daß der Ruf derselben gar bald weit über die Grenzen der Monarchie drang und Künstler und hohe und höchste Herrschaften in Menge

30 Wiener Diarium 1766, Nr. 84. Anhang: Gelehrte Nachrichten, XXVI. Stück. — Obige Zeilen sind aufgenommen in De Luca, „Das Gelehrte Oesterreich". Ein Versuch. Des ersten Bandes zweytes Stück. Wien 1778, S. 309.

herzuſtrömten, ſich von den vielgerühmten Kunſtleiſtungen der virtuoſen Kapelle ſelbſt zu überzeugen. Haydn erwarteten ſomit Jahre angeſtrengter, aber auch ruhmvoller Arbeit. Er ſtand nun auf einer Höhe, von der herab er wohl mit Befriedigung auf ſeinen bisherigen Lebenspfad zurückblicken konnte. Wir haben ihn kennen lernen als ſimplen Dorfjungen, den der Zufall in die Schule einer kleinen Provinzſtadt und von da in das Kapellhaus nach Wien führte; der ſich dann, verſtoßen und der bitterſten Noth preisgegeben, den kümmerlichſten Verhältniſſen zum Trotze durch raſtloſen Eifer und Fleiß und angeborenes Talent in eigener Schule großzog, bis er durch die aneifernde Theilnahme eines kunſtſinnigen Edelmanns und bald darauf in ſeiner erſten beſcheidenen Anſtellung als Muſikdirector auf jene Pfade hingewieſen wurde, auf denen fortan ſein Name in unvergänglichem Ruhme ſegensreich fortleben ſollte. Dies waren die erſten erwärmenden Sonnenſtrahlen eines bis dahin wenig ermuthigenden Lebens, das Haydn nun eine beneidenswerthe Miſſion übertrug. Daß er dieſe auszuführen im Stande ſei, bewies er ſchon jetzt. Nebſt ſeinem folgenſchweren Verdienſte als Schöpfer neuer Bahnen ward ihm aber auch die beſeligende Gabe zu Theil, den in ihm ruhenden Seelenfrieden durch ſeine klaren, erfriſchenden und das Gemüth unmittelbar anregenden Werke auch auf ſeine Mitmenſchen übertragen zu können und ſie Schmerz und Trauer vergeſſen zu machen. Mit ſeinen heiteren, lebensfrohen Quartetten brachte er muſikaliſchen Sinn in Familie und Haus, mit ſeinen Symphonien bewirkte er daſſelbe in größerem Kreiſe, indem er zugleich einen förmlichen Umſchwung im öffentlichen Concertleben hervorrief. Verein auf Verein bildete ſich, dieſe von Humor und Feuer durchdrungenen Schöpfungen kennen zu lernen. Unzählige frohe Stunden ſollten die Muſiker und Muſikfreunde dieſen beiden Kunſtgattungen zu verdanken haben. Haydn ſelbſt mußte dies fühlen; die freudige Stimmung, die ſeine Werke hervorriefen, mußte ihm als untrüglicher Beweis des Zaubers ſeiner Schöpfungen dienen und ihn aufmuntern zu immer höherer Vollkommenheit. Und daran ließ er es nicht fehlen. Gleich dem Gärtner, dem das Gedeihen des fruchtbringenden Bodens anvertraut iſt: ſo wußte auch Haydn ſein ihm von Gott verliehenes Talent mit liebevoller Sorgfalt zu hegen und zu pflegen; ſelbſt die einfachſte Blume,

der unſcheinbarſte Gedanke blieb von ihm nicht unbeachtet und immer wußte er dabei Anmuth und Wohllaut zu wahren. Den Baum, der ihm im Keime ſein Daſein verdankte, ſchon jetzt ſehen wir ihn ſich zu ſtattlicher Höhe erheben; die Aeſte breiten ſich aus und unter dem kühlenden Schatten ihres üppigen Blätterſchmuckes tummeln ſich blühende Kinderſchaaren in luſtigem Reigen, von glücklich Liebenden belauſcht, die von Seligkeit trunken ſich in wonnigen Träumen wiegen; von heiter blickenden Greiſen umringt, die in ihrem Anblicke ſich verjüngt fühlend längſt vergangener Tage gedenken. Und in dem ſaftig grünen Laubwerk beginnt es zu ſchwirren und ſich zu regen und alle Lüfte durchzittert nur Ein Ton, der Ton ſeliger Freude und ungetrübter Lebensluſt.

Die Schwelle von Haydn's neuer Lebensperiode überſchreitend folgen wir ihm nun durch den Zeitraum eines Vierteljahrhunderts nach Eſterház, dem am ſüdlichen Ende des Neuſiedler-Sees gelegenen prachtvollen Sommer-Palais des reichſten und durch glänzende geiſtige Eigenſchaften gleich ausgezeichneten Fürſten. Dorten erwarten uns die mehr und mehr gereiften Schöpfungen des liebenswürdigſten Meiſters, der im ſteten Verkehr mit Künſtlern und hochgeſtellten Perſönlichkeiten nun allerwärts thätig eingreift bei glänzenden Feſten, im traulichen Muſikzimmer des Fürſten, im Concertſaale, im Schauſpiel- und Opernhauſe und ſelbſt im niedlichen Marionetten-Theater, überall von ſeinem Fürſten geſchätzt und von ſeinen Untergebenen wie ein Vater geliebt und verehrt.

Auf Wiederſehen alſo in Eſterház!

Beilagen.

I.

Auszüge aus Pfarramts-Registern.

1. 1657 Februarius. Copulati sunt Caspar Haiden gebürtig im Dorff Datten auf der Haydt, ein Purgknecht dahier, mit Eliſabeth, weil. Adam Schalern, Purgers dahier und Margaretha ſeiner Ehewürthin eheliche Tochter. Teſtibus: H. Thomas Vogler und Georg Haizinger eines. (theils), H. Paul Hainz und Wilhelm Süeß andern Theils. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

2. 1687, 23. Nov. iſt copulirt worden Thomas Hayrn, ein junger Geſell, und ſeines Handtwerks ein Wagner, deß Ehrbarn Caspar Hayrn, geweſten Bürger allhier, undt Eliſabeth ſeines Eheweibs, Beeder ſel. Ehelicher Sohn, mit Jungfrau Catharina, deß Anthonj Blanninger und ſeines Eheweibs Ehel. Tochter. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

3. 1701, 4. Sept. † Thomas Hayden, Burger des Innern Raths, undt Wagner Maiſter allhier zu Hainburg. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

4. 1702, 8. Januar. Es ſeindt copulirt worden der Ehrengeachte Junge Geſell Mathias Seefrantz ein Waagner, des Adam Seefrantz burgerl. Wagner Maiſter zu Prugg an d. Leytta, noch im Leben undt Maria deſſen Ehe Würthin ſeel. ehel. Sohn. Mit d. Tugendtſ. Wittib Catharina des Weyl. Ehren Veſten undt wohl Weiſen Hrn. Thoma Hayden des Innern Raths undt Wagner Maiſter allhier zu Hainburg ſeel. verlaſſene Ehefrauen. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

5. 1739, 17. Mai. † Frau Catharina Seefranzin, burgerl. Waagner Maiſterin alhier, ihres Alters 68 Jahr. (Pfarr-Reg. Hainburg.)

6. Januarj d. 31. 1699.	Infantes Mathias	Parentes Thomas Haydn Catharina, uxor	Patrici Gregor Piernhardt, Eva Roſina, uxor	Locus Hainburg

(Pfarr-Reg. Hainburg.)

7. 1707, 10. Nov. iſt getaufft worden Maria. Par. Lorentz Koller, mitnachbar alhier, ux. Suſanna. Pat. Georg Pierg mitnachbar alhier, ux. Sibila. Rorraw. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

8. 1728, 24. Nov. Iſt copoliert worden der Ehren geachte Junggeſell Mathias Hein Burger und Wagner Maiſter albier, des Ehrn geachten Thoma Hein, geweſter burgl. Wagner Maiſter in der Statt Heinburg und Catharina deſſen Ehewürthin beede Eheleibl. Sohn mit der Tugent Samben Jungfrau Maria Kollerin des Ehren geachten Lorentz Koller geweſter Markht Richter albier und Suſanna deſſen Ehewirthin beede Eheleibl. Tochter. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

9. Taufe Joſeph Haydn's:

Dies et Mens.	Infantes	Parentes	Patrini.	Baptizans	Locus
1. Aprilis. 1732.	Franciscus Joſephus fil. legit.	Mathias Haiden bürgl. Wagnerm. zu Rohrau. Und Anna Maria uxor ejus.	Ehr. Joſephus Hoffmann, Herrſchaftl. Beſtand-Müller zu Gerhaus et Catarina. Dña uxor ej.	ego supra	Rohrau

(Taufender Prieſter): Andrea Julio Selescoviz p. t. Parochiae Provisore et Administratore zu Rohrau. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

10. 1754, 25. Febr. iſt zu Rohrau conducirt und begraben worden des allhieſigen Herrn Markht Richter Mathiä Haiden, bürgerl. Wagnermeiſtern Maria Anna Seine Ehefrau. Ihres Alters 44 Jahre. (Pfarr-Reg. Rohrau.)

11. 1729, 9. Febr. (getauft): Maria Anna Aloyſia Apollonia. (Eltern): Joannes Petrus Keller, hoffb. Perruquenmacher, Maria Eliſabetha, uxor. (Pathen): Anna Maria Glaſin, Franciscus Glas, kaiſ. Portier. (Pfarr-Reg. St. Stephan, Wien.)

12. 1760, 26. Novembris. cop. sunt: Der Hochgeerthe Hr. Joſeph Haydn, Muſic-Director bey titl. Hrn. Grafen v. Marzin, ledig, von Rohrau bey Brugg gebürtig, des Hrn. Mathias Hayden, eines Wagnermeiſters, und Anna Maria ux: ſel. Ehel. Tochter (sic!). Mit der Hochgeehrt- und Tugendreichen Jgfr. Maria Anna Kellerin, allhier gebürtig, des Hrn. Johann Peter Keller, Hofbefreyten Peruqueenmachers, und Eliſabetha ux. Ehel. Tochter. Testes: Hr. Carl Schuncke, bürgl. Steinmetzmeiſter allhier und Hr. Anton Buchholtz bürgerl. Markt-Richter.

Dispensati in tribus denuntiationibus Authoritate Ordinaria, deposito utrinque Libertatis juramento. (Pfarr-Reg. St. Stephan, Wien.)

13. 1800, 20. März. Nr. 83, Stadt † Haydn Anna Maria des Joſeph von Haydn berühmten Kapelmeiſter et doctor Music Gemahlin, 70 Jahre. Beerdigt am 22. Nachmittags. (Pfarr-Reg. Baden bei Wien.)

14. 1763, 14. Sept. iſt begraben worden der gottſeel: Mathias Hayden geweſter Markht-Richter albier, aetatis 65 annorum reliquit viduam Mariam Annam. Pfarr-Reg. Rohrau.)

II.

Autobiographische Skizze von Joseph Haydn.[1]

Mademoiselle!

Sie werden es mir nicht für übel nehmen, wan ich Ihnen ein allerhand Mischmasch ob dem abverlangten einhändige: solche Sachen ordentlich zu beschreiben, fordert Zeit, diese habe ich nicht, derenthalben getraute ich mich nicht an Monf. Zoller selbst zu schreiben, bitte derohalben um Vergebung:

ich übersende nur einen rohen Auffatz, dan weder stolz noch Ruhm sondern die allzugroße Güte und überzeugende Zufriedenheit einer so gelehrten Nationalgesellschaft über meine bisherigen Werke veranlasset mich dero begehren zu willfahren.

Ich wurde gebohren Anno 1733 den letzten Mertz in dem Marktfleck Rohrau in Unteröſterreich bei Prugg an der leythä. Mein Sel. Vatter ware seiner Profeßion ein Wagner und Unterthan des Grafen Harrachs, ein von Natur aus großer Liebhaber der Musik. Er spielte ohne eine Note zu kennen die Harpfe, und ich als ein Knabe von 5 Jahren fang ihm alle seine simple kurze Stücke ordentlich nach, dieses verleitet meinen Vatter mich nach Haimburg zu dem Schul Rector meinen Anverwandten zu geben, um allda die musikalischen Anfangs Gründe sammt anderen jugentlichen Nothwendigkeiten zu erlehrnen. Gott der Allmächtige (welchem ich alleinig so unermessene Gnade zu danken) gab

---

1 Im Jahre 1778 erschien zu Wien „Das gelehrte Oesterreich. Ein Versuch". Schon vordem waren erschienen „Das erste gelehrte Lexicon" (1776) und die erste National-gelehrte Zeitung unter dem Titel: „Oesterreichs gelehrte Anzeigen" (1777), alle drei herausgegeben von De Luca. In Betreff dieser Unternehmungen scheint Haydn umgehend aufgefordert worden zu sein, seine Autobiographie einzusenden und er schrieb demzufolge obigen Brief, der dann sammt dem von Haydn selbst unrichtig angegebenen Geburtsjahr im Auszuge zu seiner Biographie benutzt wurde in vorerwähntem „Das gelehrte Oesterreich", des 1. Bandes 3. Stück, 1778, S. 309. — Ein gewisser Jos. Ferdinand Weigl veröffentlichte zuerst Haydn's Brief (von dem er das Original in Händen hatte) in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode", 1836, 4. Quartal Nr. 156, S. 1241 ff. unter der Aufschrift: „Ein Brief von Joseph Haydn." (Das fehlende Datum wird mit dem Jahre 1776 oder 1777 zu ersetzen sein.) Dieser Brief erschien dann wieder abgedruckt in der „Europa" von Lewald (1837), im „Echo" (1857), „Iris" (1858), in Nohl's „Musikalische Briefe" (1867). — Man erzählt, daß einst ein junger Mann sich dem Fürsten Nicolaus Esterházy vorstellte, um eine Anstellung zu erbitten; um desto sicherer zu geben, glaubte er, dem Fürsten Haydn's Brief anbieten zu müssen. Der Fürst aber, just übel gelaunt, bedeutete dem Manne, er solle sich zum † scheren. — Zu obigem Abdruck diente als Vorlage die erste Veröffentlichung des genannten J. F. Weigl.

mir beſonders in der Muſik ſo viele Leichtigkeit indem ich ſchon in meinem 6. Jahr ganz dreiſt einige Meſſen auf dem Chor herabſang, auch etwas auf dem Klavier und Violin ſpielte.

in dem 7. Jahre meines alters hörte der Sel. Herr Kapell Meiſter von Reutter in einer Durchreiſe durch Haimburg von ungefähr meine ſchwache doch angenehme Stimme, Er nahme mich alſogleich zu ſich in das Capell Hauß, allwo ich nebſt dem Studiren die ſingkunſt, das Clavier und die Violin von ſehr guten Meiſtern erlehrnte. ich ſang allda ſowohl bei St. Stephan als bei Hof mit großem Beifall bis in das 18. Jahr meines Alters den Sopran. Da ich endlich meine Stimme verlohr, mußte ich mich in unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahr kummerhaft herumſchleppen (durch dieſes Elende Brod gehen viele Genie zu Grund, da ihnen die Zeit zum Studiren mangelt), die Erfahrung traffe mich leider ſelbſt, ich würde das wenige nie erworben haben, wann ich meinen Compoſitions Eyſer nicht in der Nacht fortgeſetzt hätte, ich ſchriebe fleiſſig, doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte von dem berühmten Herrn Porpora (ſo dazumal in Wien ware) die ächten Fundamente der ſetzkunſt zu erlehrnen: endlich wurde ich durch Recomendation des ſeligen Herrn von Fürnberg (von welchem ich beſondere Gnade genoſſe) bei Herr Grafen von Morzin als Directeur, von da aus als Capellmeiſter bei Sr. Durchl. den Fürſten [Eſterhazy] an und aufgenommen, allwo ich zu leben und zu ſterben mir wünſche.

Unter andern meiner Werke haben folgende den meiſten Beifall erhalten: Die Opera: „Le Peschatrici". — „L'incontro improviso", welche in Gegenwart Ihro k. k. Majeſtät iſt aufgeführt worden. — „L'infedeltà delusa". — Das Oratorium: „Il ritorno di Tobia" in Wien aufgeführt.

Das „Stabat Mater", über welches ich von einem guten Freund die Handſchrift unſers großen Tonkünſtlers Haſſe mit unverdienten Lobſprüchen erhalten. Eben dieſe Handſchrift werde ich zeit Lebens wie Gold aufbehalten nicht des Inhalts ſondern eines ſo würdigen Mannes wegen.

In dem Kammerſtyl habe ich außer den Berlinern faſt allen Nationen zu gefallen das Glück gehabt, dieſes bezeugen die öffentlichen Blätter, und die an mich ergangenen Zuſchriften: mich wundert nur, daß die ſonſt ſo vernünftigen Herrn Berliner in ihrer Kritik über meine Stücke kein Medium haben, da ſie mich in Einer Wochenſchrift bis an die Sterne erheben, in der andern 60 Klafter tief in die Erde ſchlagen, und dieſes ohne gegründeten warum: ich weiß es wohl; weil ſie ein und andere meiner Stücke zu produciren nicht im ſtande, ſolche wahrhaft einzuſehen aus eigenlieb ſich nicht die Mühe geben, und anderer Urſachen mehr, welche ich mit der Hülf Gottes zu ſeiner Zeit beantworten werde: Herr Kapellmeiſter von Dittersdorf aus Schleſien ſchrieb mir unlängſt mit Bitte mich über ihr hartes Verfahren zu rechtfertigen, ich antwortete aber demſelben, daß eine Schwalbe keinen Sommer mache, vielleicht wird denenſelben von unpartheyſchen der Mund mit nächſten ſo geſtopft, als es ihnen ſchon einmal wegen der Monotonie ergangen. Ueber alles das aber bemühen ſie ſich äußerſt alle meine Werke zu bekommen, ein

welches mich der k. k. Geſandte zu Berlin Herr van Baron Switen dieſen verfloſſenen Winter, als derſelbe in Wien ware, verſicherte: genug hievon.

Liebe Mademoiſelle Leonore! Sie werden alſo die Güte haben, dem Monſ. Zoller nebſt höfliche Empfehlung gegenwärtiges Schreiben ſeinem einſichtsvollen Gutachten überlaſſen: mein größter Ehrgeiz beſtehet nur darin, vor aller Welt, ſo wie ich es bin, als ein rechtſchaffener Mann angeſehen zu werden.

Alle Lobes Erhebungen widme ich Gott dem Allmächtigen, welchem alleinig für ſolche zu danken habe: mein Wunſch ſey nur dieſer, weder meinen Nächſten, noch meinen gnädigſten Fürſten, viel weniger barmherzigen Gott zu beleidigen:

übrigens verbleibe mit aller Hochachtung Mademoiſelle

Dero aufrichtigſter Freund und Diener

Joſephus Haydn.

III.

Verzeichniss der in Wien in den Jahren 1740—1766 aufgeführten italienischen Opern, Serenaden, Feste teatrali und Kammer-Cantaten.[1]

1740.

Faſchingſonntag. **Introduzione per un ballo villanello.** Muſik v. Bonno. Bei Hof aufgeſ. von d. Erzherzoginnen Mar. Thereſia, Marianne u. den Hofdamen.

14. Mai. **La generosa Spartana**, Serenata per musica, Text v. Abb. Pasquini, Muſik v. Giuſ. Bonno. Im kaiſ. Luſtſchloſſe Laxenburg zum Namenstage der Erzherzogin Maria Thereſia.

26. Juli. **I Lamenti d'Orfeo.** Festa di camera a 2 voci v. Pasquini, Muſik v. Wagenſeil. In der inneren Burg.

28. Aug. **Zenobia.** Dramma per mus. v. Metaſtaſio, Muſik v. Predieri. Balletmuſik von Nic. Matteis. In der kaiſ. Favorita, zum Namenstage der Kaiſerin Eliſabeth Chriſtine.

1. Oct. **Il Natale di Giove.** Azione teatrale in 1 atto v. Metaſtaſio, Muſik v. Bonno. Kaiſ. Favorita, aufg. von 2 Erzherzoginnen, Fürſt Carlo di Lorrena, 1 Hofdame und 1 Cavalier.

1741.

L'amor prigioniero. Componimento dram. in 1 atto a 2 voci v. Metaſtaſio, Muſik v. Reutter. Auf d. kaiſ. Privatbühne.

---

1 Nach den Aufzeichnungen des verſtorbenen Herrn Dr. Leopold Edlen von Sonnleithner, ergänzt durch Auszüge aus dem Wiener Diarium ꝛc. ꝛc.

1742.

3. Febr. Eine neue Welſche geſungene Opera, aufgeſ. im neu erbauten Theater nächſt der Burg.

1743.

19. Jan. **l'Olimpiade.** Dram. per mus. Theater n. d. Burg.

13. März. **Il vero omaggio.** Comp. dram. in 1 atto a 2 voci v. Metaſtaſio, Muſik v. Bonno. Schönbrunn, zum Geburtstage d. Erzh. Joſeph.

16. Oct. **l'Asilo d'Amore.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.

16. Dec. **Constantinus,** durch die Kraft des Kreuzes des Maxentii Beſieger. Lat. Schauſpiel mit Zwiſchenmuſik, Tänzen und Schlachten. Muſik v. Reutter. Aufg. im k. k. acad. Collegio Soc. Jesu von den Schülern in Gegenwart d. Hofes.

1744.

8. Jan. **l'Ipermestra.** Dram. per mus. in 3 atti v. Metaſtaſio, Muſik v. J. A. Haſſe. Tänze v. Hilverding. Muſik zur Licenza v. Prebieri, zu den Tänzen v. Holzbauer. Zuerſt aufg. im Hofzirkel dann im alten Hofopernhauſe, zur Vermählungsfeier der Erzherzogin Mar. Anna u. Herzog Karl v. Lothringen, wiederholt zum 3. mal am 25. Jan. (Letzte Vorſtellung im alten Hofopernhauſe, nachm. Redoutenſälen.)
La Danza, Cant. a 2 voci. Text v. Metaſt., Muſik v. Bonno. Bei Hof.
Catone in Utica. Dramma per musica. Th. n. d. Burg.

1745.

4. Oct. **La Generosita triumphante.** Dram. p. mus. Theater n. d. Burg.

1746.

Im Carneval. **Gianguir.** Parte I u. II. (Text v. Apoſt. Zeno (?), Muſik v. Caldara (?).)

21. April. **Arsace.** Dram. per mus. in 3 atti.

14. Mai. **Ariodante.** Dram. per mus. Tänze v. A. Philbois. Th. n. d. Burg. Zum Geburtstage d. Kaiſerin Mar. Thereſia.

27. Juli. **Aralinda.** Dramma per mus. con 3 Balli. Zum Namenstage d. Erzherzogin Mar. Anna.

2. Oct. **Semiramide.** Dram. per mus. in 3 atti. Tänze v. Ant. Philbois. Th. n. d. Burg.

4. Oct. **Artaserse.** Dram. per mus. con 3 Balli. Text v. Metaſtaſio. Zum Namenstage des Kaiſers Franz I.

15. Oct. **La Clemenza di Tito.** Dram. per mus. v. Metaſtaſio, Muſik v. Wagenſeil. Zum Namenstage d. Kaiſerin. (Wiederholt am 26.)
La serva Padrona. Intermèzzo musicale. Muſik v. Pergoleſe (?). Th. n. d. Burg.
Il Pittore. Intermèzzo musicale Th. n. d. Burg.

1747.

13. Mai. **Arminio.** Dram. per mus. Muſik v. Haſſe, Balletmuſik v. Holzbauer. Theater n. d. Burg. Zur Geburtsfeier der Kaiſerin.
18. Oct. **La costanza supra tutto.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg. Namensfeier der Kaiſerin.

1748.

14. Mai. **La Semiramide riconosciuta.** Dram. per mus. in 3 a. von Metaſtaſio, Muſik v. Gluck. Th. n. d. Burg. Geburtsfeier d. Kaiſerin (wiederholt am 15., 19., 25. Mai u. 5. Juni. Semiramide — Sgra. Vittoria Teſi).
26. Juni. **Il Protettore alla moda.** Luſt. muſik. Schauſpiel. Th. n. d. Burg.
11. u. 21. Aug. **Alessandro nell' Indie.** Dram. per mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Wagenſeil. Th. n. d. Burg.
12. Aug. **La Nobilta immaginaria.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.
28. Aug. **Leucippo.** Favola pastorale in 3 atti. Muſik v. Haſſe. Geburtstag d. verw. Kaiſerin Eliſabeth Chriſtine.
29. Sept. **La Fata maravigliosa.** Dram. per mus. Th. n. d. Burg.
4. Oct. **Il Siroe.** Dram. per mus. in 3 atti. Muſik v. Wagenſeil. Th. n. d. B. Namensfeſt des Kaiſers.
27. Oct. u. 25. Nov. **Il Demetrio.** Dram. p. mus. in 3 atti. Muſik v. Bald. Galuppi. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaiſerin Mar. Thereſia.

1749.

Carneval. **L' Ataserse.** Dram. per mus. v. Metaſtaſio, Muſik v. Galuppi. Th. n. d. Burg.
14. Mai. **L' Olimpiade.** Op. v. Metaſtaſio, Muſik v. Wagenſeil. Geburtsfeier der Kaiſerin M. Thereſia.
28. Aug. **Achille in Sciro.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metaſtaſio, Muſik v. Nic. Jomelli. Th. n. d. Burg. Geburtsfeier d. verw. Kaiſerin.
— **Augurio di felicità.** Cantata à 3 voci v. Metaſtaſio, Muſik v. Reutter. In Schönbrunn von den 3 Erzherzoginnen Marianna, Mar. Chriſtine u. Mar. Eliſabeth, zur Geburtsfeier ihrer Großmutter der verw. Kaiſerin.
4. Oct. **Ezio.** Dram. per mus. v. Metaſtaſio, Muſik v. Jomelli. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaiſers.
La Merope. Dram. per mus. Text v. Metaſtaſio, Muſik v. Jomelli.
Catone in Utica. Dram. per mus. v. Metaſtaſio, Muſik v. Jomelli.

1750.

30. März. **I' Andromaca.** Dram. p. mus. in 3 atti, Muſik v. verſch. Componiſten. Th. n. d. Burg.

14. Mai. **Antigone.** Dram. p. mus. Muſik v. Wagenſeil. Th. in Schönbrunn, Geburtsfeier der Kaiſerin.
— **La rispettosa tenerezza.** Comp. dram. v. Metaſtaſio, Muſik v. Reutter. Beide in Schönbrunn, durch 3 Erzherzoginnen, zum Namenstag d. Kaiſerin.
26. Juli. **Euridice.** Favola postorale per musica in 2 parti. Muſik v. verſch. Componiſten. Namenstag d. Erzherzogin Marianna.
28. Aug. (u. 8. Oct.) **Armida placata.** Dram. p. mus. in 2 atti. Th. n. d. B. Geburtstag d. verw. Kaiſerin.
4. Oct. **Velogesus.** Dram. p. mus. Schönbrunn. Namensfeſt d. Kaiſers (14. u. 28. Oct. wiederholt im Th. n. d. Burg).
8. Dec. **Vincislao.** Dram. p. mus. in 3 atti. Muſik v. Wagenſeil. Th. n. d. Burg. Freier Eintritt. Zum Geburtstage des Kaiſers.

1751.

Il rè pastore. Dram. p. mus. in 3 atti v. Metaſtaſio, Muſik v. Bonno. Bei Hofe in Schönbrunn. (Es ſangen Graf Pergen, d. Ehrenfräuleins Franlenberg, Roſenberg, Lamberg u. Kollonicz.)

1752.

13. Mai. **L' Eroe cinese.** Dram. per mus. in 3 atti v. Metaſtaſio. Muſik v. Bonno. In Schönbrunn zur Geburtsfeier d. Kaiſerin. (Es ſangen Fürſt v. Taxis u. die vorgenannten Damen.) Wiederholt am 3. Juli zum 4. und letztenmale bei Hofe.
Andromaca. Dram. per mus. in 3 atti. Muſik v. David Perez. Th. n. d. Burg.
Alessandro severo. Festa di camera von Abbate Pasquini, Muſik v. Bonno. Bei Hofe.

1753.

15. Oct. **La Clemenza di Tito.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metaſtaſio, Muſik v. Andrea Adolfati. Th. n. d. Burg. Namenstag d. Kaiſerin.

1754.

8. Dec. **Il Tributo di rispetto e d'amore.** Compon. dram. in 1 atto v. Metaſtaſio, Muſik v. Reutter. In der Burg von 3 Erzherzoginnen. Zum Geburtsfeſte des Kaiſers.
Le Cinesi. Azione teatrale con balli v. Metaſtaſio, Muſik v. Gluck. Theater n. d. Burg. (Vorher in Schloßhof beim Prinzen v. Sachſen-Hildburghauſen.)

1755.

13. Mai. **La Danza.** Comp. dram. à 2 voci v. Metaſtaſio, Muſik v. Gluck. In Laxenburg zum Geburtsfeſt der Kaiſerin, dann im Th. n. d. Burg. (Es ſangen Sgra. Cattarina Gabrielli und Karl Friberth.)

Juni. **Le Cacciatrici amanti.** Dram. per mus. à 4 voci. Muſik von Wagenſeil. Bei Hofe.

Nov. **La Gara.** Comp. dram. in 1 atto v. Metaſtaſio, Muſik v. Reutter. Bei Hofe, a. Anlaß d. Entbindung d. Kaiſerin. Erzh. Marianna u. 2 Hofdamen ſangen.

8. Dec. **L' innocenza giustificata.** Pastorale in 1 atto, nach Metaſtaſio zuſammengeſtellt, Muſik v. Gluck. Th. n. d. Burg.

1756.

Il sogno. Compon. dram. in 1 atto v. Metaſtaſio, Muſik v. Reutter. Bei Hofe. (Erzherzogin Marianna und 2 Hofdamen.)

Mai. **L' amor prigioniero.** Dram. p. mus. Muſik v. verſch. Componiſten. Th. n. d. Burg.

Aug. **L' innocenza giustificata,** Muſik v. Gluck (neu in Scene geſetzt.)

Dec. **Il rè pastore.** Dram. p. mus. in 3 atti v. Metaſtaſio, Muſik v. Gluck. Theater n. d. Burg. Geburtsfeier des Kaiſers.

1757.

Il Sogno. Comp. dram. v. Metaſtaſio, Muſik v. Rentter. Bei Hofe. (Erzherzogin Marianna und 2 Hofſräulein.)

Il mercato di Malmantile. Op. comique, Muſik v. Giuſeppe Scarlatti. Th. n. d. Burg.

L' isola disabitata. Op. com., Muſik v. G. Scarlatti.

1758.

Carneval. **Ifigenia in Tauride.** Dram. serio p. mus. in 3 atti, Muſik von Tommaſo Traetta. Th. n. d. Burg.

1759.

Carneval. **Ifigenia in Tauride.** Wiederholt.

La serva scaltra. Op. buffa. Muſik v. Giuſ. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

1760.

8. Oct. **Alcide al bivio.** Festa teatrale in 1 a., Muſik v. Haſſe.

— **Tetide.** Serenata in 1 a. v. G. Migliavacca, Muſik v. Gluck. Beide im großen Redoutenſaale zur Vermählung Erzh. Joſeph II. mit Prinzeſſin Iſabella von Bourbon († 1763). Es ſangen Sgre. Cat. Gabrielli, Maria Pinelli, Tereſa Giacomozzi; Sgri. Manzuoli, Carlo Carlani.

Issipile. Dram p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. G. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

I Tintaridi. Dram. p. mus. in 3 a., Muſik v. Tom. Traetta. Th. n. d. Burg.

La Clemenza di Tito. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Giuſ. Scarlatti. Th. n. d. Burg.

1761.

3. Jan. **Armida.** Op. seria in 3 a., Muſik v. Traetta. Th. n. d. Burg.

1762.

24. März. **Prometeo assoluto.** Serenata, Muſik v. Wagenſeil. Bei Hofe.
27. April. **Il Trionfo di Clelia.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Haſſe. Bei Hofe, aus Anlaß der Entbindung d. Erzherzogin Iſabella (20. März). 13. Mai wiederh. zur Geburtsfeier d. Kaiſerin.
5. Oct. **Orfeo ed Euridice.** Dram. per mus. in 2 atti von Ranieri di Calzabigi, Muſik v. Gluck. Ballette von Gäsparo Angiolini. Th. n. d. Burg. (Es ſangen Sgra. Bianchi — Euridice; Sgre. Guadagni — Orfeo; Sgra. Glebero-Clavarau — Amore.)

1763.

Carneval. **Artaserse.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Scarlatti. Th. n. d. Burg.
Zenobia. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Haſſe.
14. Mai. **L' Isola disabitata.** Azione teatrale in 1 a. v. Metaſtaſio, Muſik von G. Scarlatti. Bei Hofe. Zum Geburtsfeſt d. Kaiſerin.
4. Oct. **Ifigenia in Tauride.** Dram. p. mus. in 3 a., Muſik v. Traetta. In Schönbrunn. Zum Namensfeſt d. Kaiſers.
Dez. **Ezio.** Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Gluck.

1764.

April. **Egeria.** Festa teatrale in 1 atto v. Metaſtaſio, Muſik v. Haſſe. Bei Hof. Zur Krönung des Erzh. Joſeph II. als r. König (3. April) aufg. von 4 Erzherzoginnen, Erzherzog Leopold tanzte den Cupido. Wiederholt im Th. n. d. Burg von d. Mitgliedern d. Theaters.
Juli. **Alcide negli orti esperidi.** Dram. p. mus. v. Marco Coltellini, Muſik v. Francesco Majo. Th. n. d. Burg.
L' Olimpiade. Dram. p. mus. in 3 a. v. Metaſtaſio, Muſik von Florian Gaßmann. Th. n. d. Burg.
Il mercato di malcantile. Dram. gioc., Muſik v. Dom. Fiſchietti. Th. n. d. Burg.
Ezio.
Orfeo ed Euridice. } Wiederholt.

1765.

23. Jan. **Il Parnasso confuso.** Festa teatrale in 1 atto v. Metaſtaſio, Muſik v. Gluck.
— **Il Trionfo d'amore.** Festa teatr. in 1 a. v. Metaſtaſio, Muſik v. Gaßmann. Aufgeſ. von den Mitgliedern des Theaters n. d. Burg.

Beide in Schönbrunn. Zur Vermählungsfeier des Erzh. Joſeph II. mit Maria Joſepha v. Baiern († 1767). (In Gluck's Feſtmuſik ſangen die Erzherzoginnen Mar. Eliſabeth, Amalie, Joſepha, Karoline; am Clavier: Erzherzog Leopold; beim Tanz: Erzherzoge Maximilian u. Ferdinand u. Prinzeſſin Antonie; als Schäfer u. Schäferinnen tanzend: die jungen Grafen Franz u. Johann v. Clary, Xavier v. Auersperg, Friedrich v. Fürſtenberg; die jungen Gräfinnen Thereſe u. Chriſtiane v. Clary; Chriſtine u. Pauline v. Auersperg.)

30. Jan. **Telemaco, ossia l'Isola di Circe.** Dram. p. mus. in 2 a., Muſik v. Gluck. Th. n. d. Burg (bei freiem Eintritt).

Febr. **Gli stravaganti.** Op. buffa in 2 atti, Muſik v. G. Scarlatti. Bei Hofe.

Am 18. Auguſt ſtarb Kaiſer Franz I. in Innsbruck und blieben die Theater geſchloſſen bis Oſtermontag 1766.

IV.

Lehrbücher aus Jos. Haydn's Nachlass.

1. Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem Musicae regularem; methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita. Elaborata a Joanne Josepho Fux. Viennae Austriae. Typis Joannis Petri Van Ghelen. 1725.
2. Der vollkommene Kapellmeiſter, das iſt gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wiſſen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorſtehen will. Zum Verſuch entworfen von Johann Mattheſon. Hamburg, 1739.
3. Kern melodiſcher Wiſſenſchaft, beſtehend in den auserleſenſten Haupt- und Grund-Lehren der muſikaliſchen Setz-Kunſt oder Compoſition, als ein Vorläufer des vollkommenen Kapellmeiſters. Ausgearbeitet von Joh. Mattheſon. Hamburg, 1737.
4. Joh. Mattheſon's große General-Baß-Schule oder exemplariſche Organiſten-Probe. Zweite, verbeſſerte und vermehrte Auflage. Hamburg, 1731. (Die erſte Auflage erſchien unter dem Titel: Exemplariſche Organiſten-Probe im Artikel vom General-Baß ꝛc. Hamburg, 1719.)
5. Friedrich Erhardt Niedtens muſikaliſche Handleitung zur Variation des Generalbaſſes ꝛc. Zweite Auflage. Verbeſſert, vermehret ꝛc. durch Joh. Mattheſon. Hamburg, 1721. (Die erſte Auflage unter dem Titel: Handleitung zur Variation ꝛc. erſchien 1706.)

6. Kritiſche Einleitung in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik. Von Friedrich Wilhelm Marpurg. Berlin, 1759.
7. Handbuch bei dem Generalbaſſe und der Compoſition ꝛc. von Fr. Wilh. Marpurg. Berlin 1755.
8. Anfangsgründe der Theoretiſchen Muſik. Von Fr. Wilh. Marpurg. Leipzig, 1757.
9. Die Kunſt, das Clavier zu ſpielen. Durch den Verfaſſer des Kritiſchen Muſikus an der Spree. [Fr. Wilh. Marpurg.] Zweite Auflage. Berlin, 1751. (Die erſte Auflage erſchien 1750.)
10. Anleitung zum Clavierſpielen ꝛc. von Fr. Wilh. Marpurg. Zweite verbeſſerte Auflage. Berlin 1765. (Die erſte Auflage erſchien 1755.)
11. Treulicher Unterricht im General-Baß ꝛc. von D. K. [David Kellner.] Hamburg 1732. Daſſelbe Werk in vierter Auflage, (Verfaſſer genannt), Hamburg 1767. 5. Auflage mit einer Vorrede des Hrn. Daniel Solanders, Prof. Jur. Patr. et Rom. Upsal. ebendaſelbſt 1773 ꝛc.
12. General-Baß in drei Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuen Autoren ꝛc. von Joh. Friedrich Daube. Leipzig, 1756.
13. Gäntzlich erſchöpfte mathematiſche Abtheilungen des diatoniſch-chromatiſchen, temperirten Canonis Monochordi etc. von Joh. Georg Neidhardt. Königsberg, 1732.
14. Fundamenta Partiturae in compendio data, das iſt: Kurtzer und gründlicher Unterricht, den General-Baß, oder Partitur, nach denen Regeln recht und wohl ſchlagen zu lernen. In den Druck gegeben von Matthaeo Gugl, Hoch-fürſtl.-Salzburgiſchen Dom- und Stifft-Organiſten. Augspurg und Insprugg, 1757. (Die erſte Auflage erſchien in Salzburg 1719.)
15. Primae lineae musicae vocalis, das iſt: kurtze, leichte, gründliche und verbeſſerte Anweiſung in Frag und Antwort über Singkunſt ꝛc. von M. Joh. Samuel Beyern, Cantore und Chori musici Directore zu Freyberg. Dresden u. Freyberg, 1730. (Die erſte Auflage erſchien 1703.)
16. Scala Jacob ascendendo, et descendendo, Das iſt: Kürtzlich, doch wohlgegründete Anleitung, und vollkommener Unterricht, die edle Choral-Music denen Regeln gemäß recht aus dem Fundament zu erlernen. Von Joſ. Joachim Benedicto Münſter, J. C. Not. Publ. und Regente Chori in der kayſerl. Gränitz-Stadt Reichenhall in Ober-Bayern. Zweite Auflage, Augspurg 1756. (Die erſte Auflage erſchien 1743.)
17. Kurtze Anführung zum General-Baß ꝛc. Allen Anfängern des Clavieres zu nützlichem Gebrauch zuſammengeſetzet. 2. Edition. Leipzig 1733.
18. Johann Beerens weiland hochfürſtl. ſächſiſch-Weiſenfelſiſchen Concert-Meiſters und Cammer-Muſici „Muſicaliſche Diſcurſe" durch die Principia der Philoſophie deducirt und in gewiſſe Kapitel eingetheilt ꝛc. —

Nebſt einem Anhang von eben dieſem Autore, genannt: Der muſikaliſche Krieg zwiſchen der Compoſition und der Harmonie. Nürnberg, 1719.

19. Der General-Baß in der Compoſition, von Joh. David Heinichen. Dresden, 1728. (Dieſer zweiten, vermehrten u. verbeſſerten Auflage lag ein früheres Werk zu Grunde: Neu erfundene und gründliche Anweiſung ꝛc. Hamburg, 1711.)

20. Athanash Kircher's Neue Hall- und Tonkunſt, deutſch von Agatho Carione. Nördlingen, 1684. (Die Originalſchrift erſchien 1673 unter dem Titel: Phonurgia nova.

21. Vermehrter, und nun zum drittenmal in Druck beförderter „Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiſer, vermittelſt welches man nicht nur allein aus dem Grund die Kunſt die Orgel recht zu ſchlagen, ſondern auch weiland Hrn. Giacomo Cariſſimi Singkunſt und leichte Grund-Regeln ꝛc. zu finden ſeyn. Mit in Kupfer geſtochenen Praeambulis ꝛc. (Aus dem Italieniſchen ins Deutſche überſetzt.) Augspurg, 1696. — Daſſelbe Werk unter dem Titel: Herrn Giacomo Cariſſimi leichte Grundregeln zur Sing-Kunſt, ſammt einer nöthigen Anweiſung die Orgel recht zu ſchlagen, beſonders was den General-Baß betrifft. Zum ſechstenmal herausgegeben. Augspurg, 1753.

V.

Jos. Haydn's Anſtellungsdecret als fürſtl. Eſterházy'ſcher Vice-Capellmeiſter.[1]

Convention und Verhaltungs-Norma des Vice-Capel-Meiſters.

Heute Endesangeſetzten Tag, und Jahr iſt der in Oeſterreich zu Rohrau gebürtige Joſeph Heyden bey Ihro Durchlaucht Herrn Paul Anton des Heyl. Röm. Reichs Fürſten zu Eszterhazy, und Galantha ꝛc. ꝛc. als ein Vice-Capel-Meiſter in die Dienſte an- und aufgenommen worden, dergeſtalten das weilen

1mo. Zu Eyſenſtadt ein Capel-Meiſter nahmens Gregorius Werner ſchon lange Jahr hindurch dem hochfürſtl. Hauſe, Treu, emſige Dienſte geleiſtet, nunmehro aber ſeines hohen Alters, und daraus öfters entſtehender unpäßlichkeit halber, ſeiner Dienſt-ſchuldigkeit nachzukommen

---

1 Ich habe dieſes Decret bereits in den „Signalen", 1868, Nr. 2 veröffentlicht.

nicht allerdings im ſtande iſt, ſo wird er Gregorius Werner, dannoch in Anſehung ſeiner langjährigen Dienſten ferners, als Ober-Capel-Meiſter verbleiben, er Joſeph Heyden hingegen, als Vice-Capel-Meiſter zu Eyſenſtadt in der Chor-Musique Ihme Gregorio Werner, qua Ober-Capel-Meiſtern ſubordinirt ſeyn, und von ihme dependiren. In all-andern Begebenheiten aber, wo eine Musique immer gemacht werden ſolle, wird alles, was zur Musique gehörig iſt, in genere und Specie an ihn Vice-Capel-Meiſter angewieſen. ſofort

2do. Wird er Joſeph Heyden als ein Haus-Officier angeſehen, und gehalten werden. Darum hegen Sr. Hochfürſtl. Durchlaucht zu ihme das gnädige vertrauen, das er ſich alſo, wie es einem Ehrliebenden Haus-Officier bei einer fürſtlichen Hoff-ſtadt wohl anſtehet, nüchtern, und mit denen nachgeſetzten Musicis nicht Brutal, ſondern mit glimpf und arth beſcheiden, ruhig, ehrlich, aufzuführen wiſſen wird, haubt-ſächlich, wann vor der Hohen Herrſchaft eine Musique gemacht wird, ſolle er Vice-Capel-Meiſter ſamt denen ſubordinirten allezeit in Uniform und nicht nur er Joſeph Heyden ſelbſt ſauber erſcheinen, ſondern auch alle andere von ihme dependirende dahin anhalten, daß ſie der ihnen hinausgegebenen Instruction zufolge, in weißen Strümpfen, weißer Wäſche, eingepudert, und entweder in Zopf, oder Har-Beutel, Jedoch durchaus gleich ſich ſehen laſſen. Derohalben

3^tio. Sind an ihne Vice-Capel-Meiſter die andern Musici angewieſen worden, folglich wird er ſich um ſo viel exemplariſcher Conduitiziren, damit die Subordinirten von ſeinen guten eigenſchafften ſich ein beyſpiel nehmen können, mit hin wird er Joſeph Heyden all beſondere Familiarität, gemeinſchafft in eſſen, drinken, und andern umgang vermeiden, um den ihme gebührenden Respect nicht zu vergeben, ſondern aufrecht zu erhalten, auch die Subordinirten zu ſchuldiger parition deſto leichter zu vermögen, je unangenehmer die daraus entſtehen könnende Folgerungen, müßverſtändnüß und uneinigkeiten der Herrſchafft ſeyn dörfften.

4to. Auf allmaligen Befehl Sr. Hochfürſtl. Durchlaucht ſolle er Vice-Capel-Meiſter verbunden ſeyn, ſolche Musicalien zu componiren, was vor eine Hochdieſelbe verlangen werden, ſothanne neue Composition mit niemanden zu comuniciren, viel weniger abſchreiben zu laſſen, ſondern für Ihro Durchlaucht eintzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwiſſen, und gnädiger erlaubnuß für niemand andern nicht zu componiren.

5to. Wird er Joſeph Heyden alltäglich |: es ſeye demnach dahier zu Wienn, oder auf denen Herrſchaften :| vor und nach-Mittag in der Antichambre erſcheinen, und ſich melden laſſen, allda die Hochfürſtl. Ordre ob eine Musique ſeyn ſolle? Abwarthen, allsdann aber nach erhaltenem Befehl, ſolchen denen Andern Musicis zu wiſſen machen, und nicht nur ſelbſt zu beſtimmter Zeit ſich accurate einfinden, ſondern auch die andern dahin ernſtlich anhalten, die aber zur Musique entweder ſpäth kommen, oder gar ausbleiben, ſpecifice annotiren. Wann demnach

6to. Zwiſchen ihnen Muſicis wider alles beſſeres verhoffen, uneinigkeiten, disput, oder einige Beſchwerden wider den andern ſich äußerten, wird er Vice-Capel-Meiſter trachten, nach geſtalt der umſtänden dieſelbigen auszumachen, damit der hohen Herrſchaft mit Jeder Kleinigkeit und Bagatelle-ſache, keine ungelegenheit verurſachet werde, ſollte aber etwas wichtigeres vorfallen, welches er Joſeph Heyden von ſich ſelbſten ausgleichen, oder vermitteln nicht könnte, ſothannes muß Ihro Hochfürſtl. Durchlaucht gehorſamſt einberichtet werden.

7mo. Solle er Vice-Capel-Meiſter auf alle Musikalien, und Muſicaliſche Inſtrumenten all-möglichen Fleiß, und genaue Abſicht tragen, damit dieſe aus unachtſamkeit, oder nachläßigkeit nicht vertorben, und unbrauchbar werden, auch für ſolche repondiren.

8vo. Wird er Joſeph Heyden gehalten ſeyn, die Sängerinnen zu inſtruiren, damit ſie das Jenige, was ſie in Wienn mit vieller mühe und speesen von vornehmen Meiſtern erlernet haben, auf dem Land nicht abermal vergeſſen, und weillen er Vice-Capel-Meiſter in unterſchiedlichen Instrumenten erfahren iſt, ſo wird er auch in all-jenen, deren er kundig iſt, ſich brauchen laſſen.

9no. Wird ihme Vice-Capel-Meiſter hiemit eine Abſchrift von der Convention und verhaltungs-Norma deren ihme Subordinirten Musiquanten hin ausgegeben, das er dieſelben nach dieſer Vorſchrift zu ihrer Dienſt-Leiſtung anzuhalten wiſſen möge. übrigens

10mo. Wie man all-ſeine ſchuldige Dienſte zu Papier zu ſetzen um ſo weniger nöthig erachtet, als die durchlauchtigſte Herrſchaft ohne deme gnädigſt hoffet, daß er Joſeph Heyden in allen vorfallenheiten, aus eigenem Trieb nicht nur oberwehnte Dienſte, ſondern auch all-andere Befehle, die er von Hoher Herrſchaft, nach bewandtnus der ſachen künfftig bekommen ſollte, auf das Genaueſte beobachten, auch die Musique auf ſolchen Fuß ſetzen, und in ſo gutter Ordnung erhalten wird, daß er ſich eine Ehre, und andurch der ferneren fürſtlichen Gnaden würdig mache, alſo laſſet man auch jene ſeiner geſchücklichkeit, und Eyſer über. In ſolcher Zuverſicht

11mo. Werden ihme Vice-Capel-Meiſter alle Jahr 400 Fl. Rhein. von der Hohen Herrſchaft hiemit accordirt, und beym Ober-Einnehmer-Amt angewieſen Quartal-weiſe zu empfangen. über dies

12mo. Auf denen Herrſchaften ſolle er Joſeph Heyden den Officier-Tiſch, oder Ein halben Gulden des Tags koſt-geld haben. Endlich

13mo. Iſt dieſe Convention mit ihme Vice-Capel-Meiſter von 1. May 1761 an, wenigſtens auf drey Jahre lang beſchloſſen worden, ſolchergeſtalten, das wann er Joſeph Heyden nach vollgeſtreckter Friſt, dreyen Jahren, ſein Glück weiters machen wollte, ſeine diesfällige Intention ein halbes Jahr voraus, das iſt anfangs des dritten halben Jahrs, der Herrſchaft kundt zu machen ſchuldig ſeye. Ingleichen

14to. Verſpricht die Herrſchaft ihne Joſeph Heyden nicht nur ſo lang in Dienſten zu behalten, ſondern, wann er eine vollkommene Satisfaction leiſten wird, ſolle er auch die expectanz auf die Ober-Capel-Meiſters-ſtelle haben, widrigenfalls aber iſt Hochderſelben allezeit frey, ihne auch unter dieſer zeit des Dienſtes zu entlaſſen.

Urkund deſſen ſind zwey gleichlauthende exemplaria gefertiget, und ausgewechſelt worden.

Gegeben Wienn den 1. May 1761.

Ad Mandatum Celsissimi Principis
Johann Stifftel
Secretair.

VI, a.

Grabschrift der Eltern Haydn's.

Bej den Siesen Jesu
Im Leben Ich Lag Pis Ich
D. 12 September A. 1763
Alhier Geleget Ins Grab
matias Haiden Marckt
Richter Alhier
Betet Fir Mich Dessen
Bildnus Mier Vnd Eich
Zur Andacht Versch-
afft Ich, Mein Alter
War 65 Jahr.

Alhier Rvhet Auch Meine
Liebe Ehewierthin Anna
Maria Haidin Ist Gestorben
Den 23 Febrvar 1754
Ihres Alters 45.

VI, b.

Grabschrift Werner's

Albier ruhet der Wol Edle und Kunstreiche Herr Gregorius Josephus Werner, Weyland gewester Hochfürstlich Eszterhazyscher Capell-Meister, seines erlebten mühsamen und kränklichen Alters 71 Jahr: deme Gott nun wolle zur ewigen Ruhe aufnehmen. Ist gestorben A. 1766, d. 3. Marty.

EPITAPHIUM.

Hier ligt ein Chor-Regent, der ein Groß Fürsten-Haus
sehr viele Jahr bedient, nun ist die Musik aus.
Er hatte große Plag mit Creuzl und B-moll,
wust' endlich nicht, wie, wo Ers resolviren sollt
Bis Er die Kunst erlernt nur in Geduld zu sein,
alsdann gab Er sich willig und ganz bereit darein.
Dich aber großer Gott!
bitt Er in höchster Noth,
Du wollst die Dissonanzen
von Ihm gesetzt zu frey
Verkehrn in Consonanten
Durch seine Buß und Reu.
Weil Er die letzt Cadenz sodann ins Grab gemacht,
ist folglich all sein Müh zum guten Schluß gebracht.
O Heiland nehm ihn auf zu deinem Himels-Chor
den nie ein Aug gesehn, noch g'hört ein menschlich Ohr.
Wann dann die groß Posaunen
wird rufen zum Gericht,
Mit aller Welt Erstaunen
alsdann verdam̄ ihn nicht.

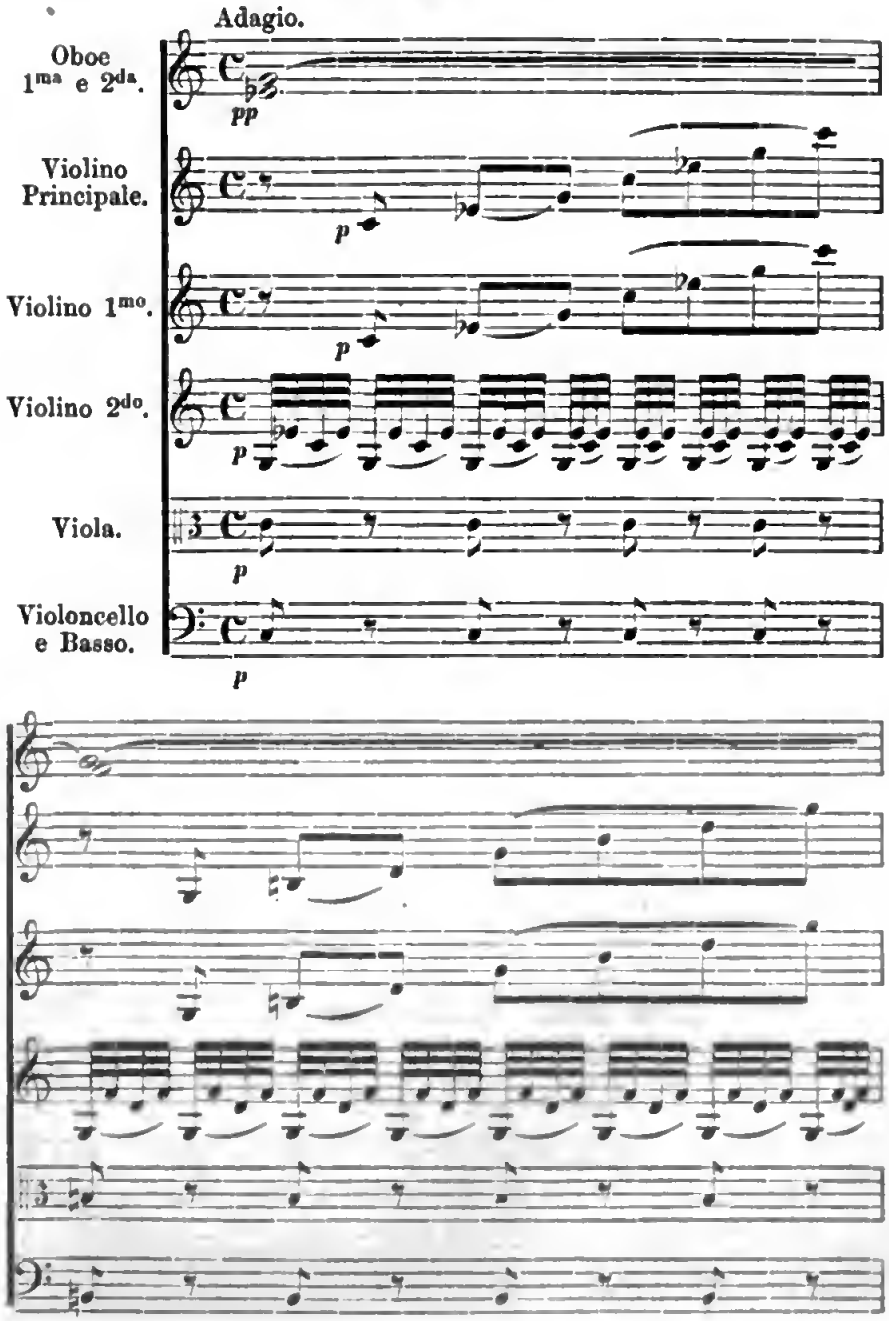
Dich aber from̄er Wanders-
Mann
Ruff ich um ein Gebettlein an.

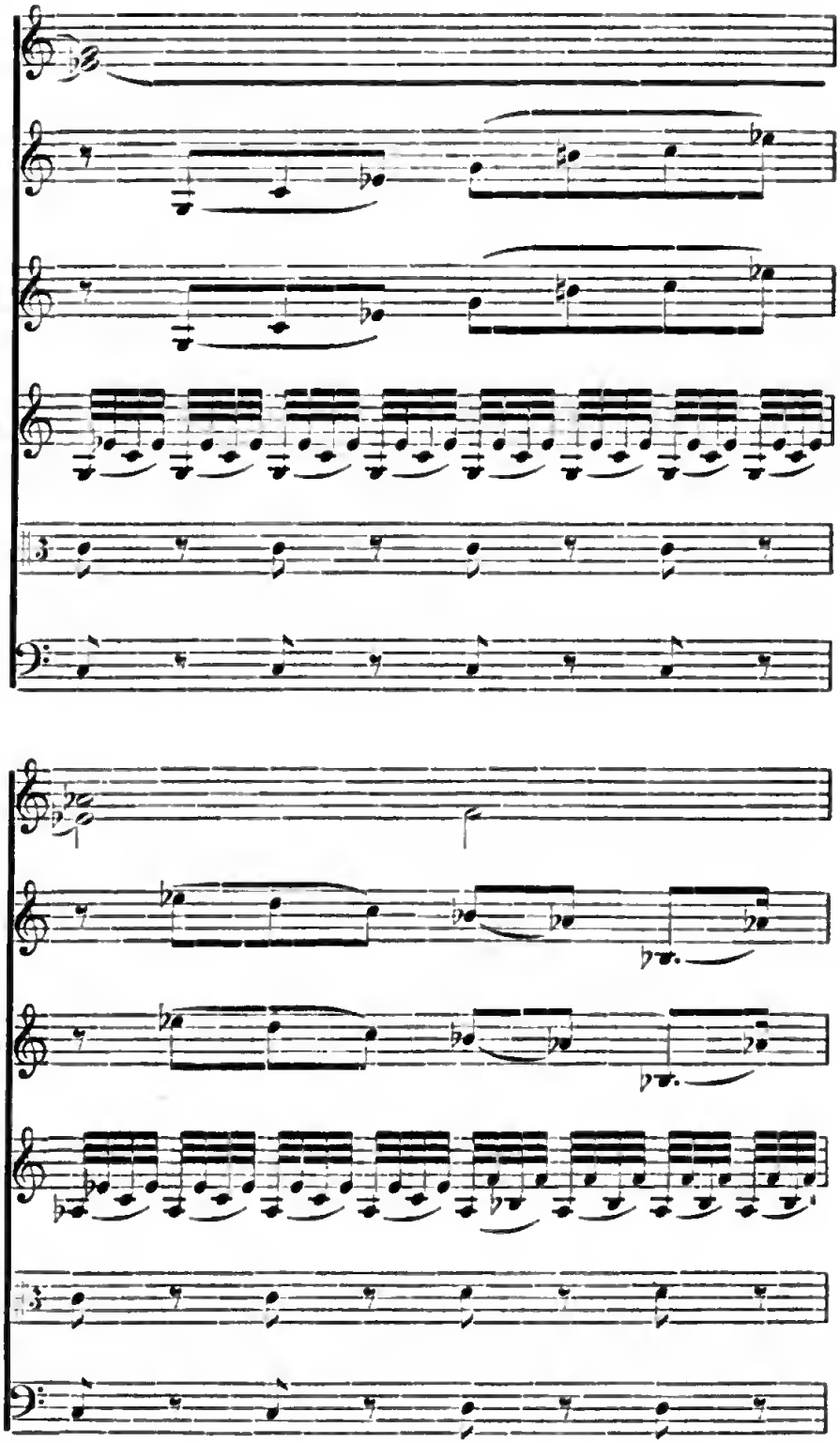
VII.

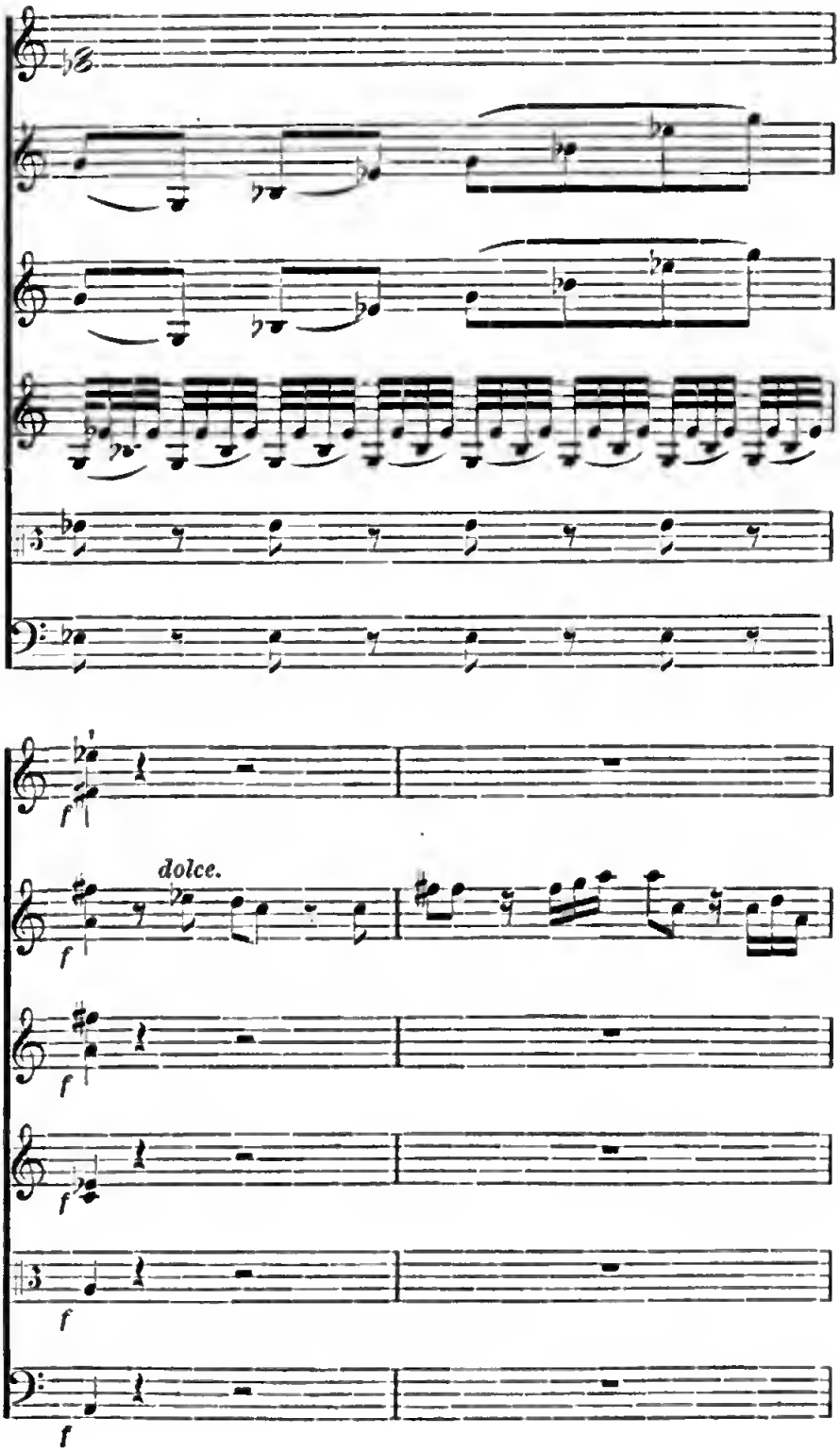
Nr. 1. Nach dem Autograph.

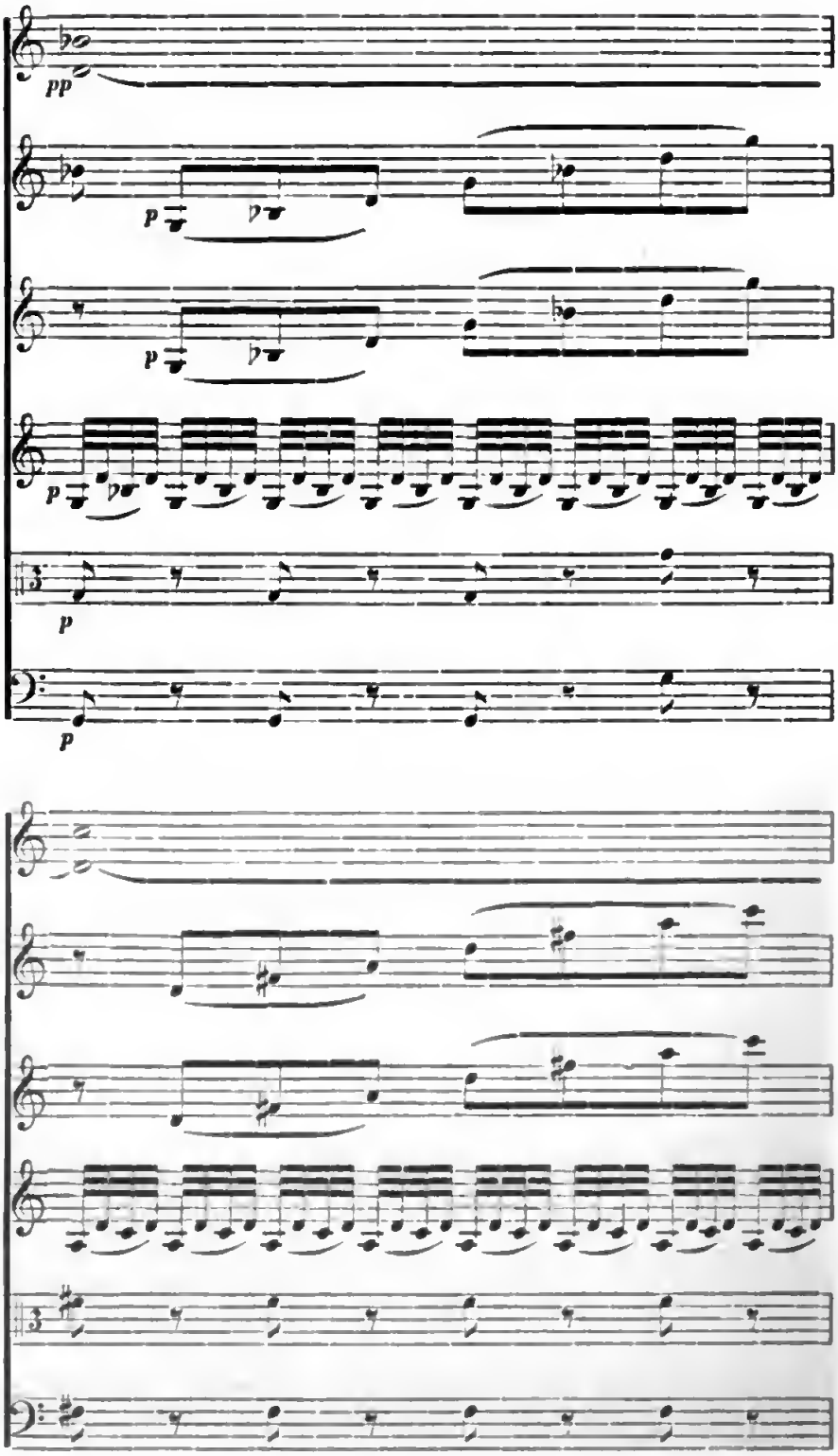
Recitativo aus der C-dur Symphonie, comp. 1761.

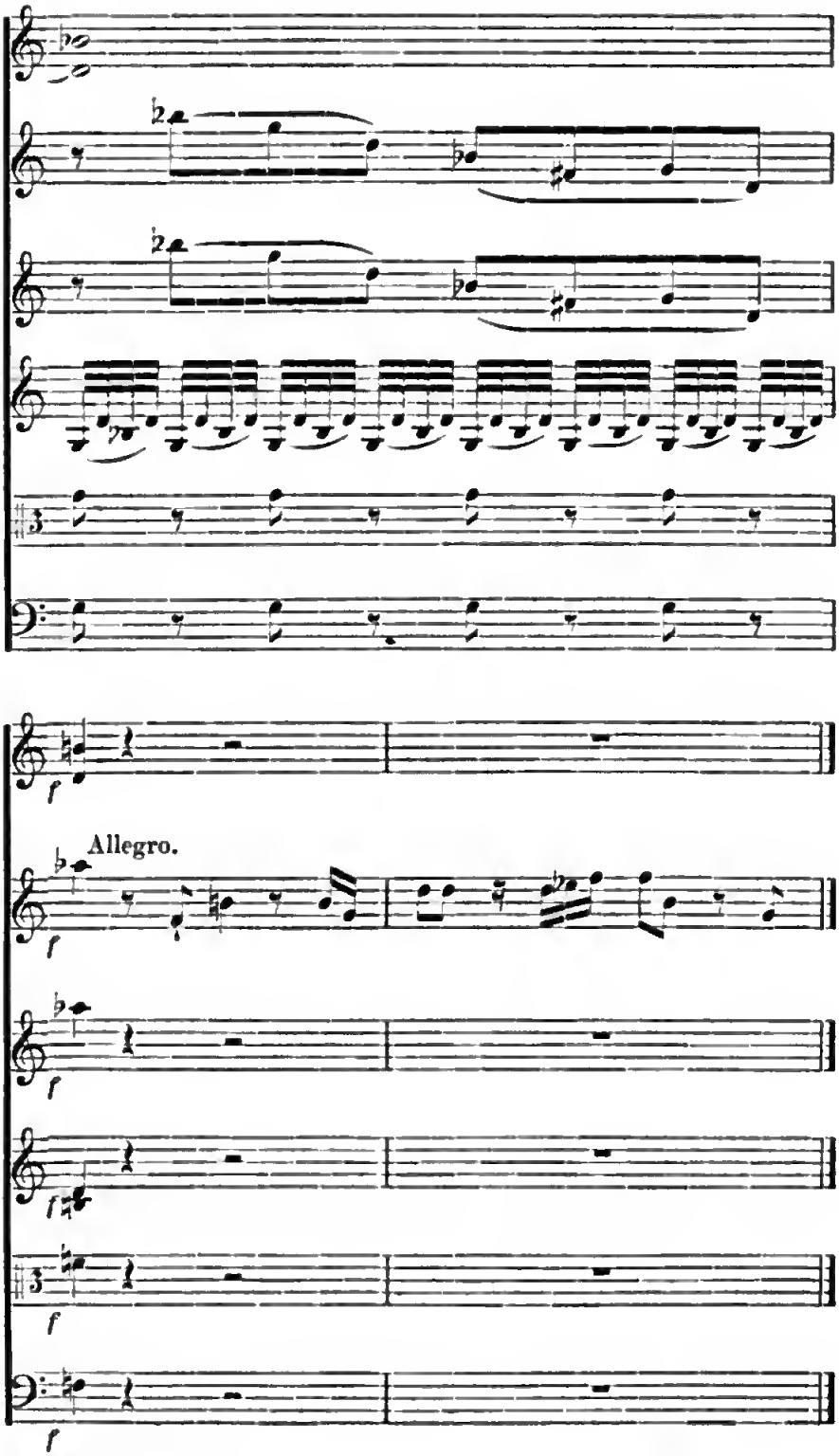
(Siehe Seite 287.)

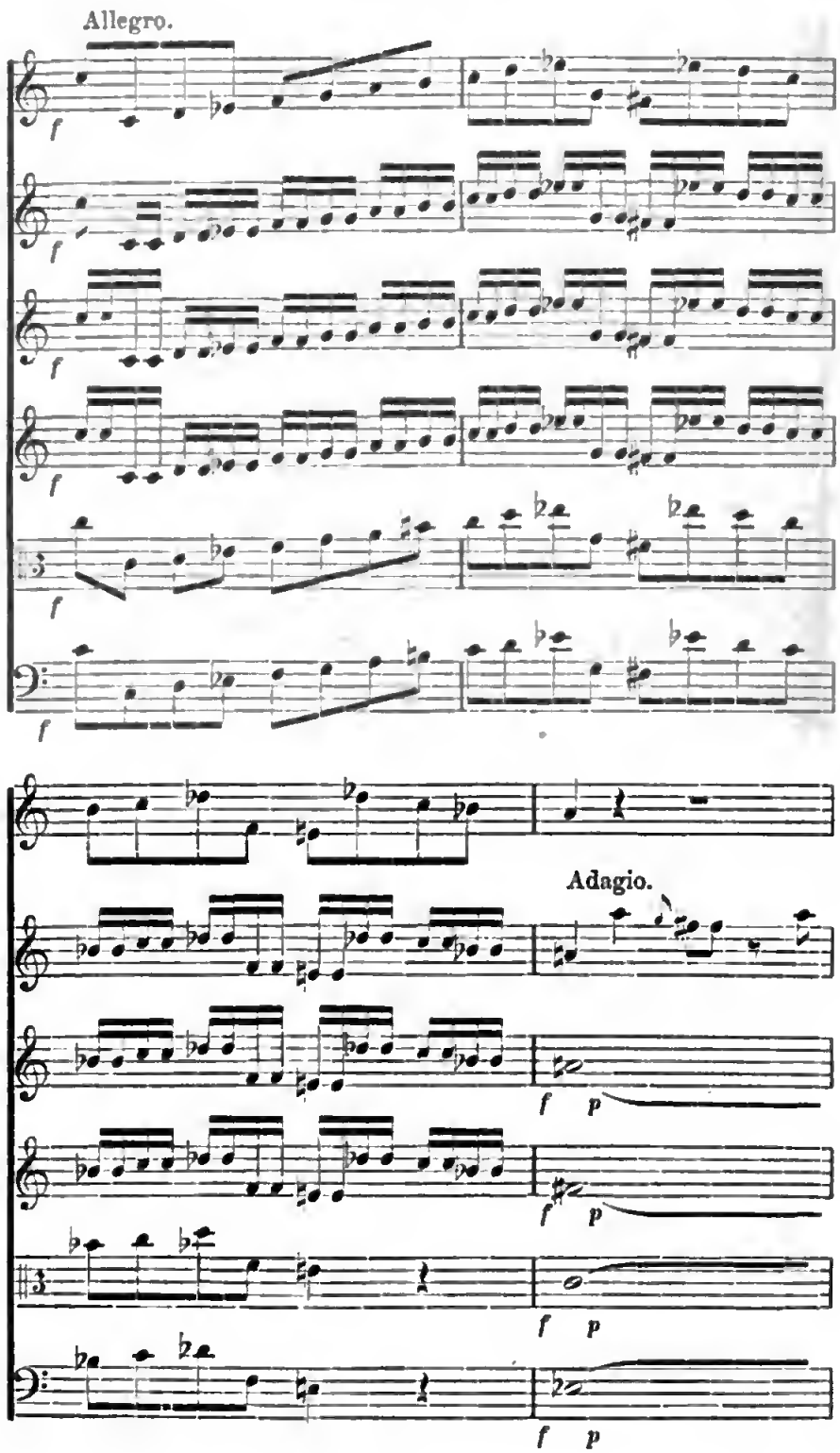


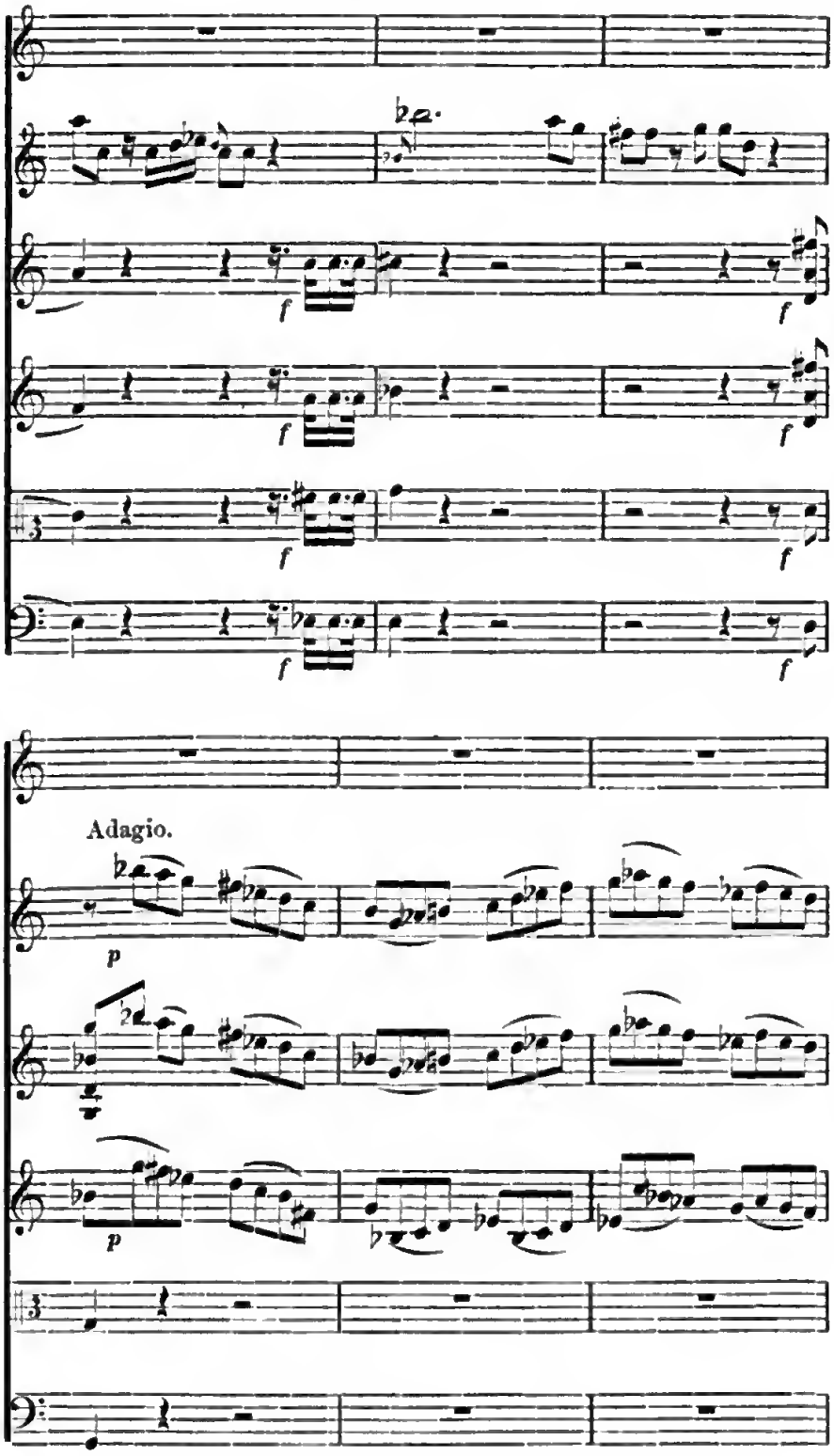


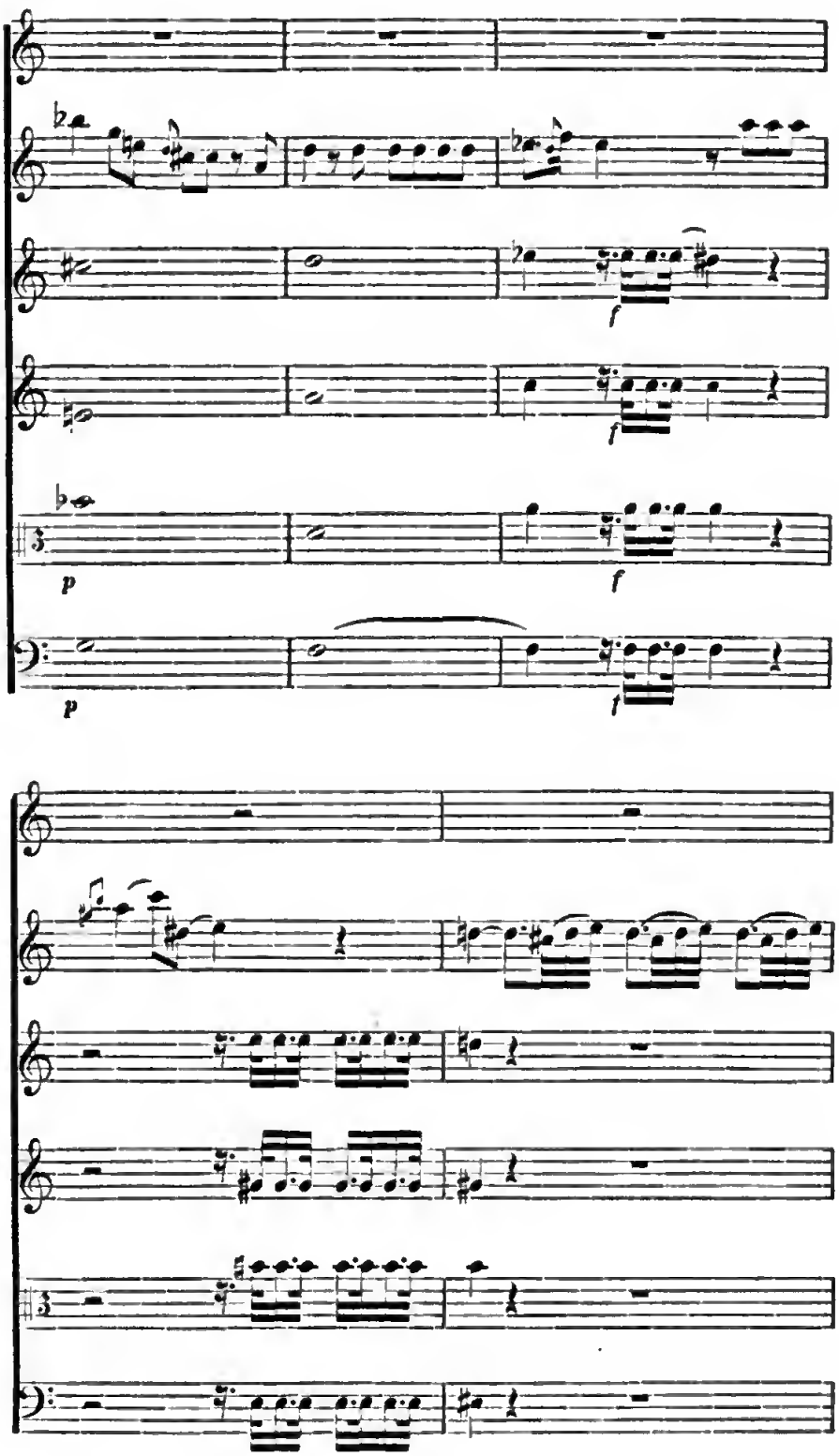

dolce.
f
f
f
f
f
f

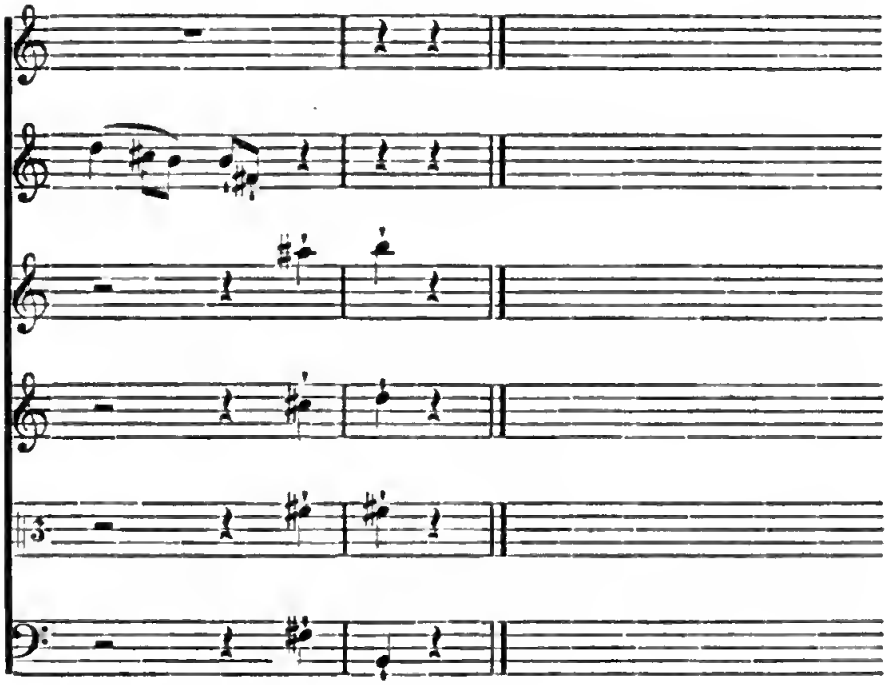

pp
p
p
p
p
p


Allegro.


Allegro.
Adagio.


Adagio.
p
p


f
f
p
f
p
f

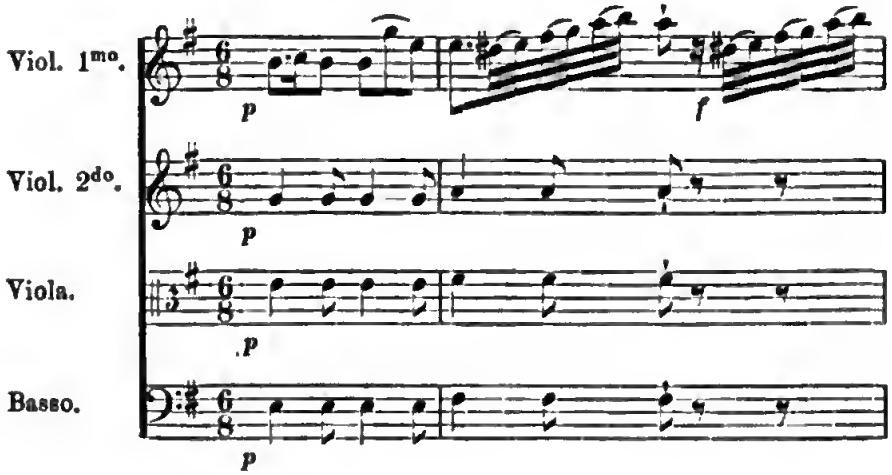


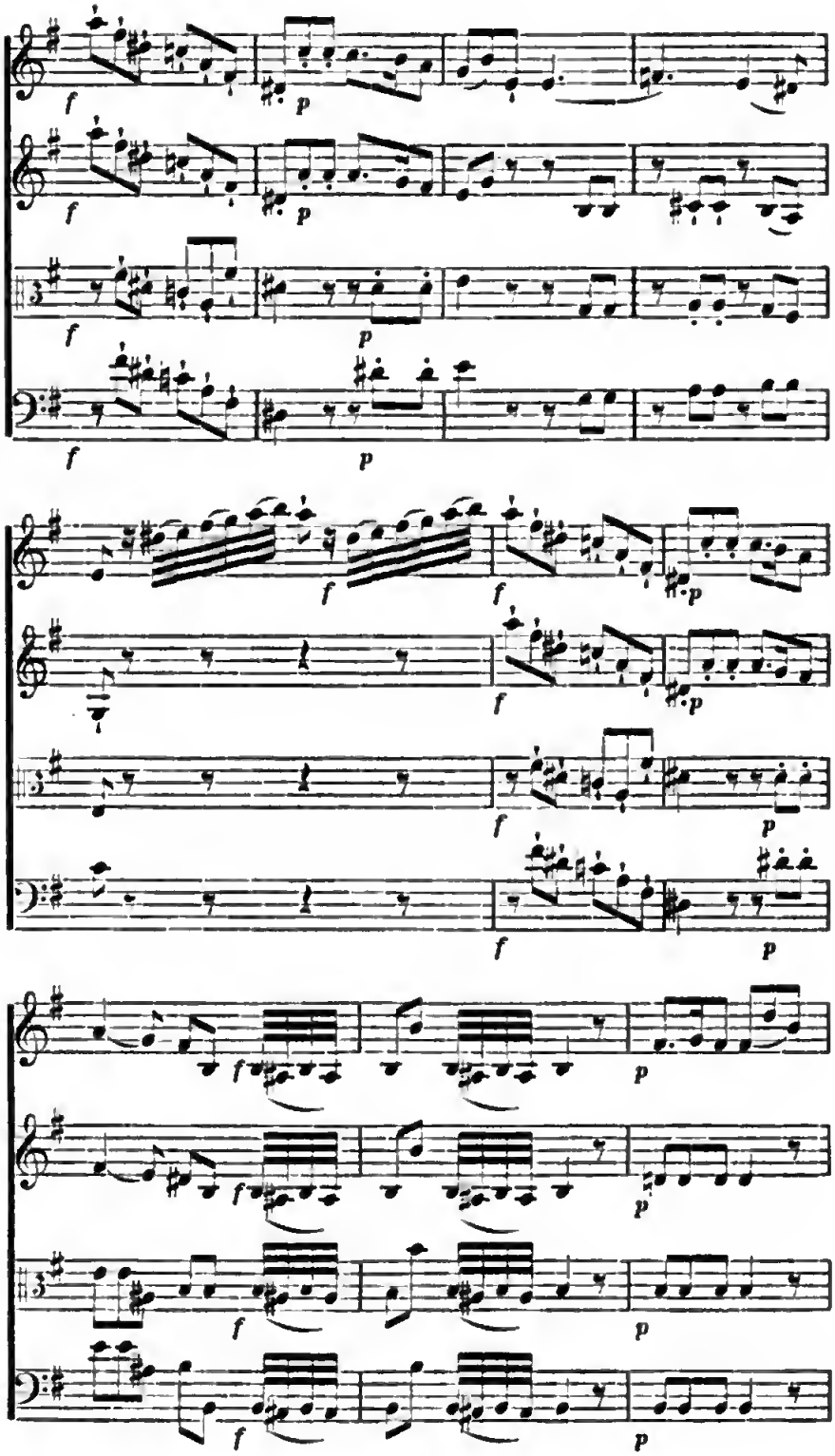
VII.

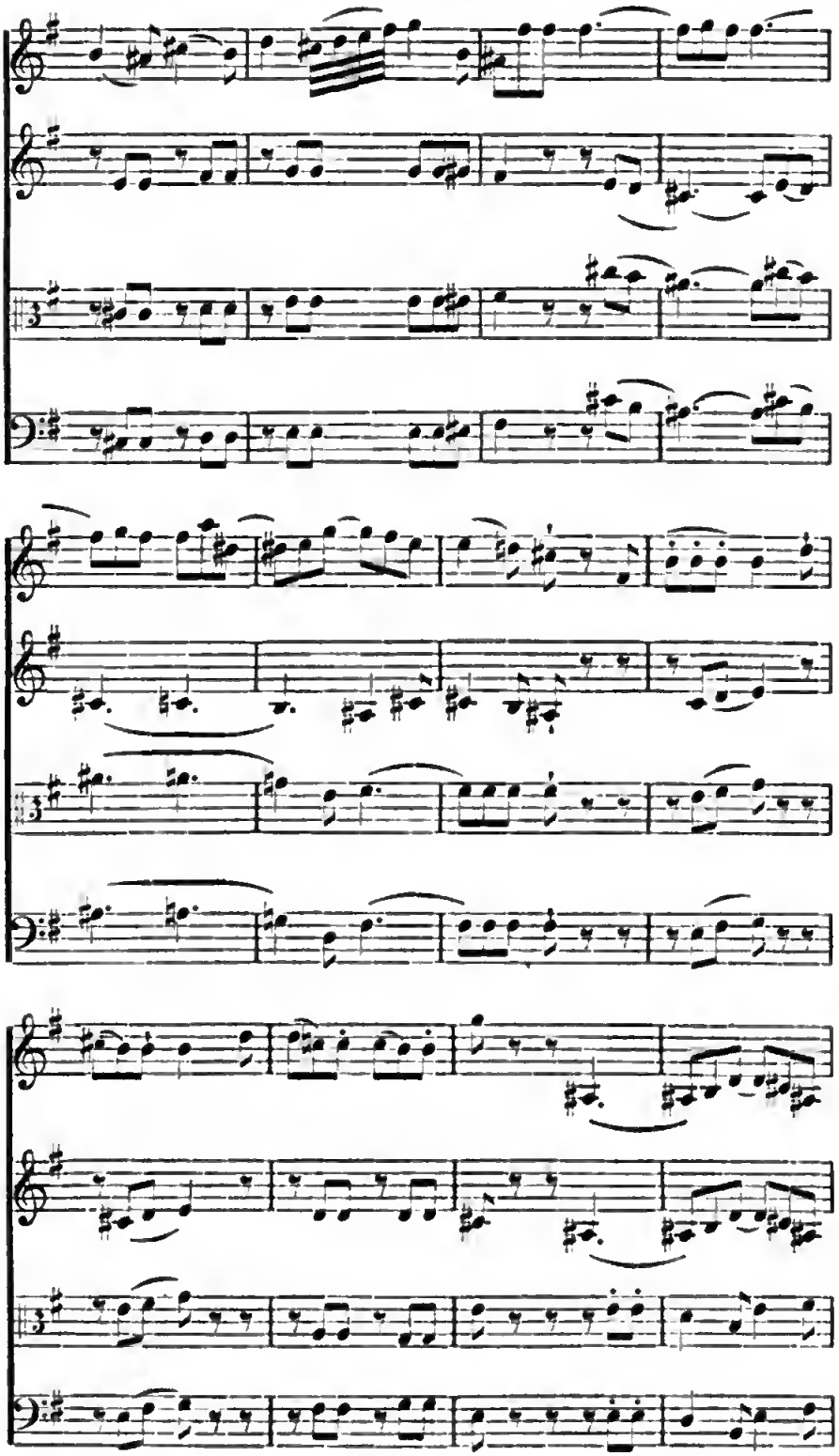
Nr. 2. Nach dem Autograph.

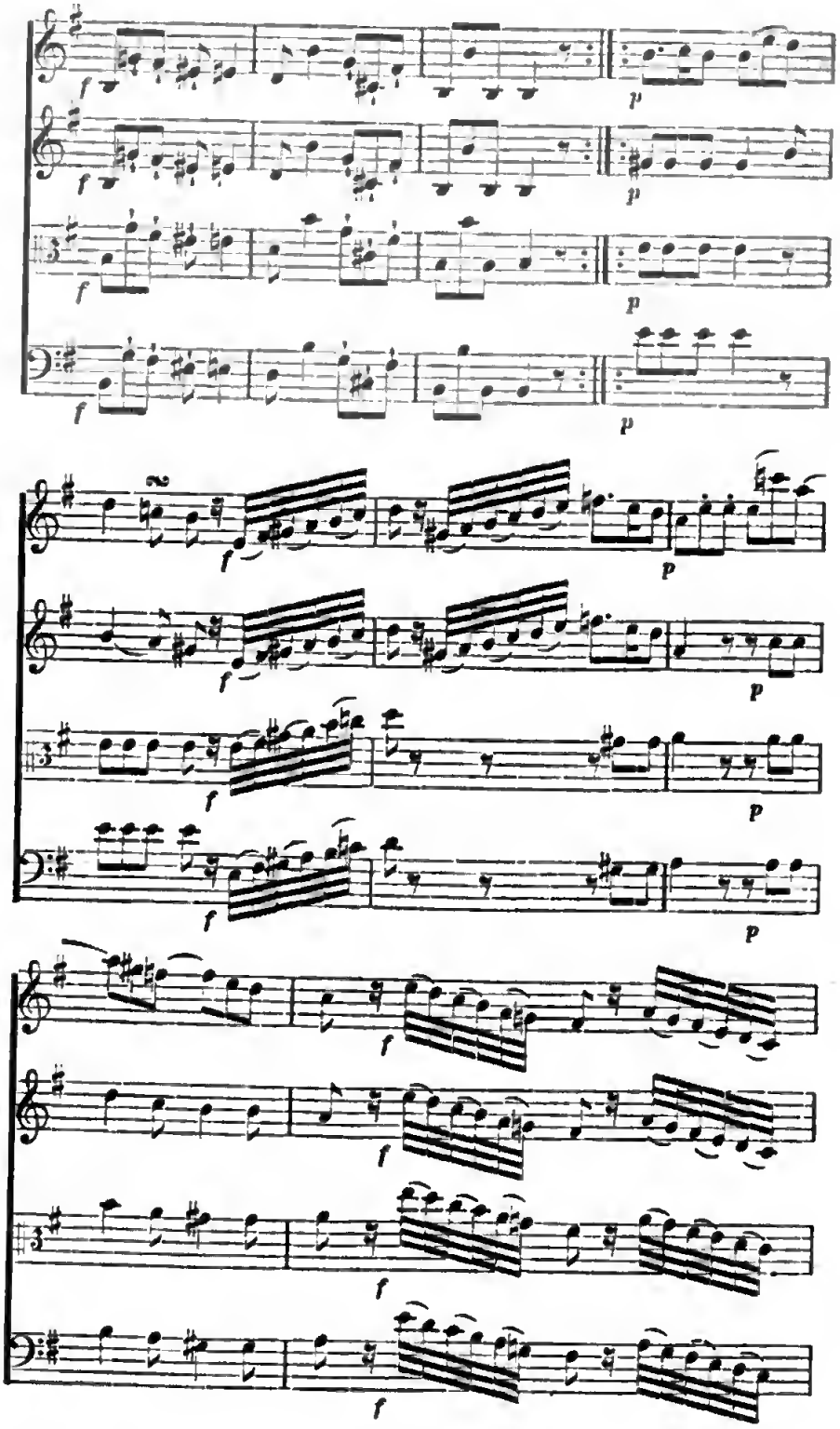
Adagio aus der E-dur Symphonie, comp. 1763.

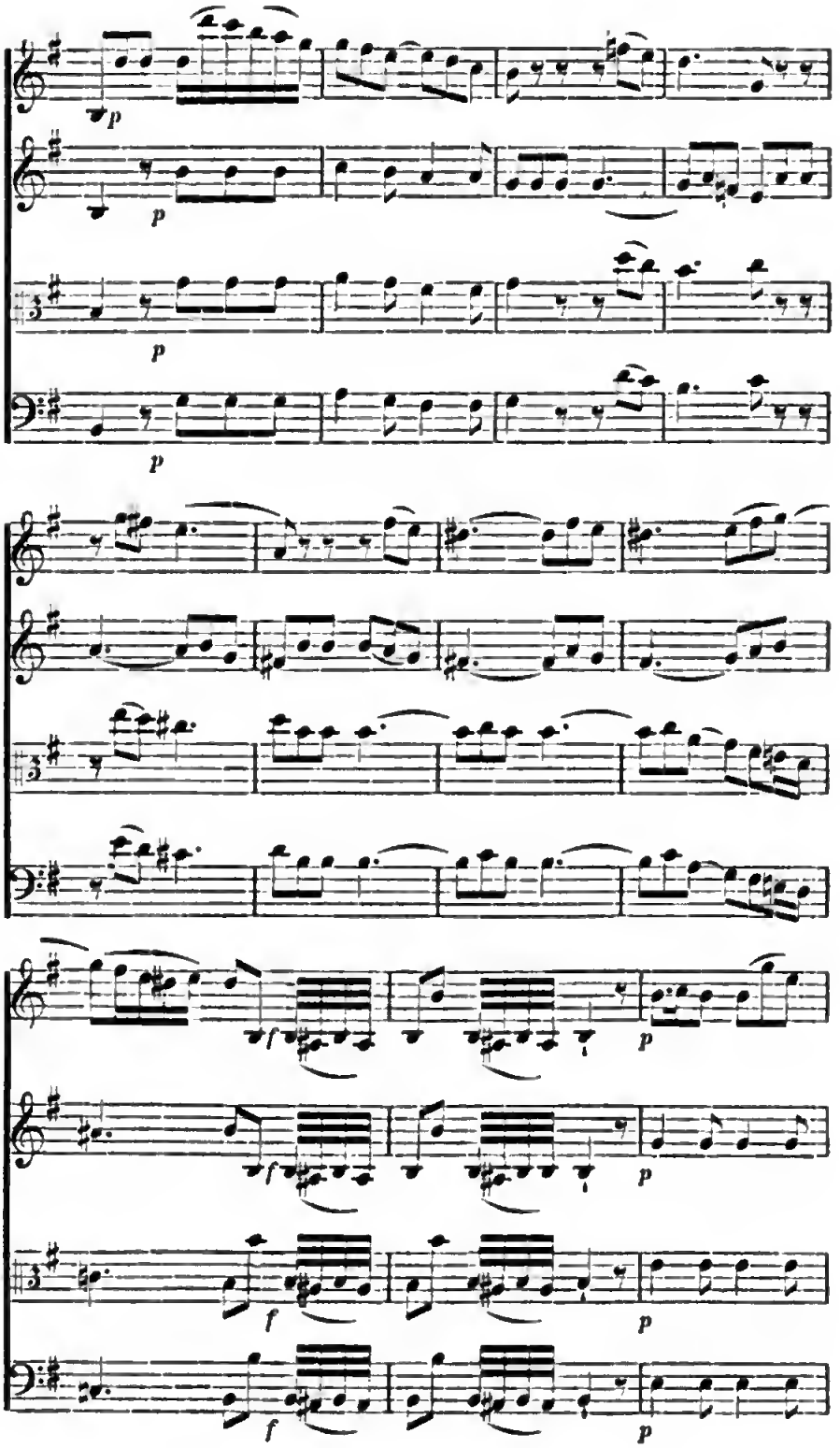
(Siehe Seite 300.)

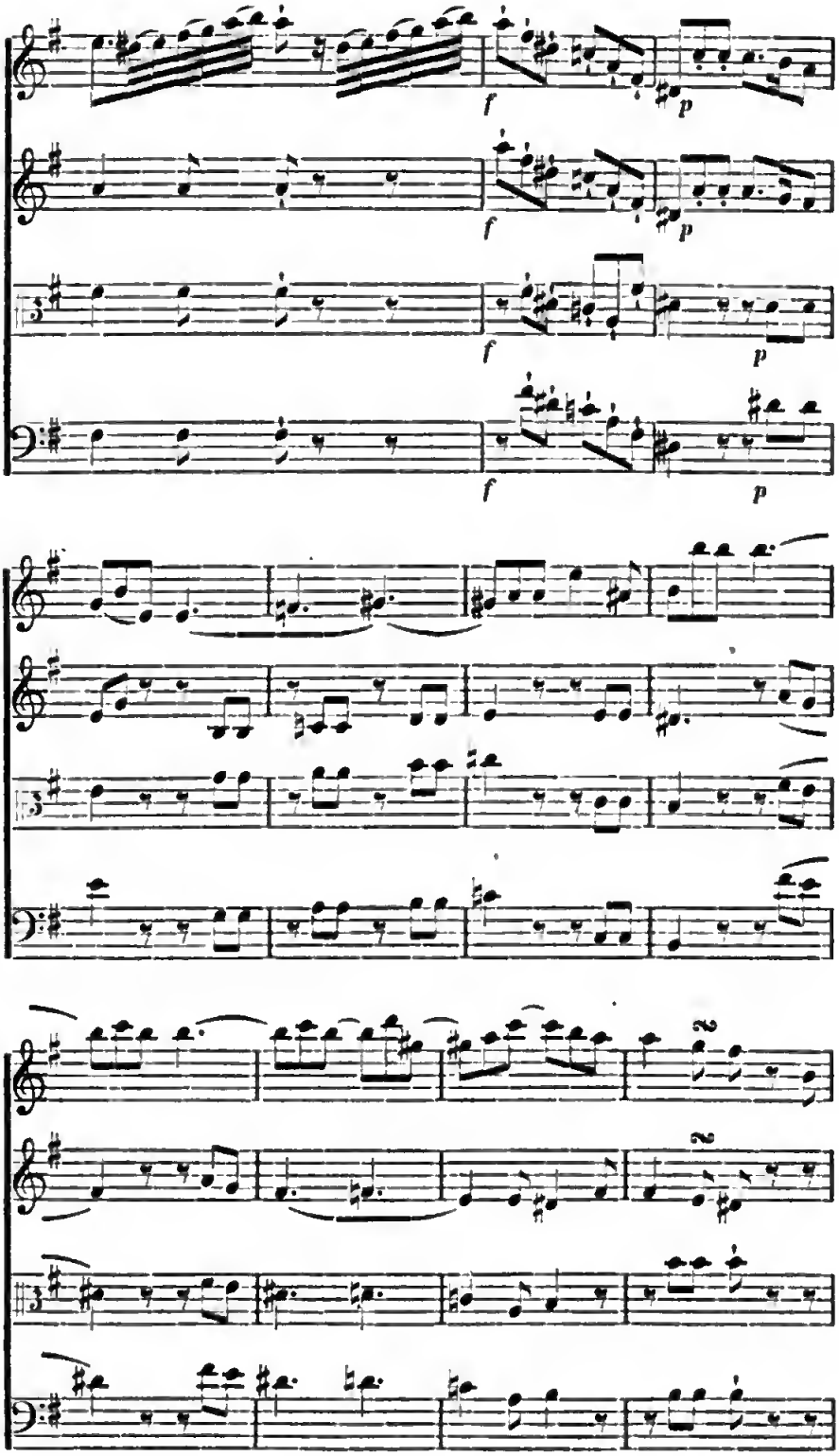


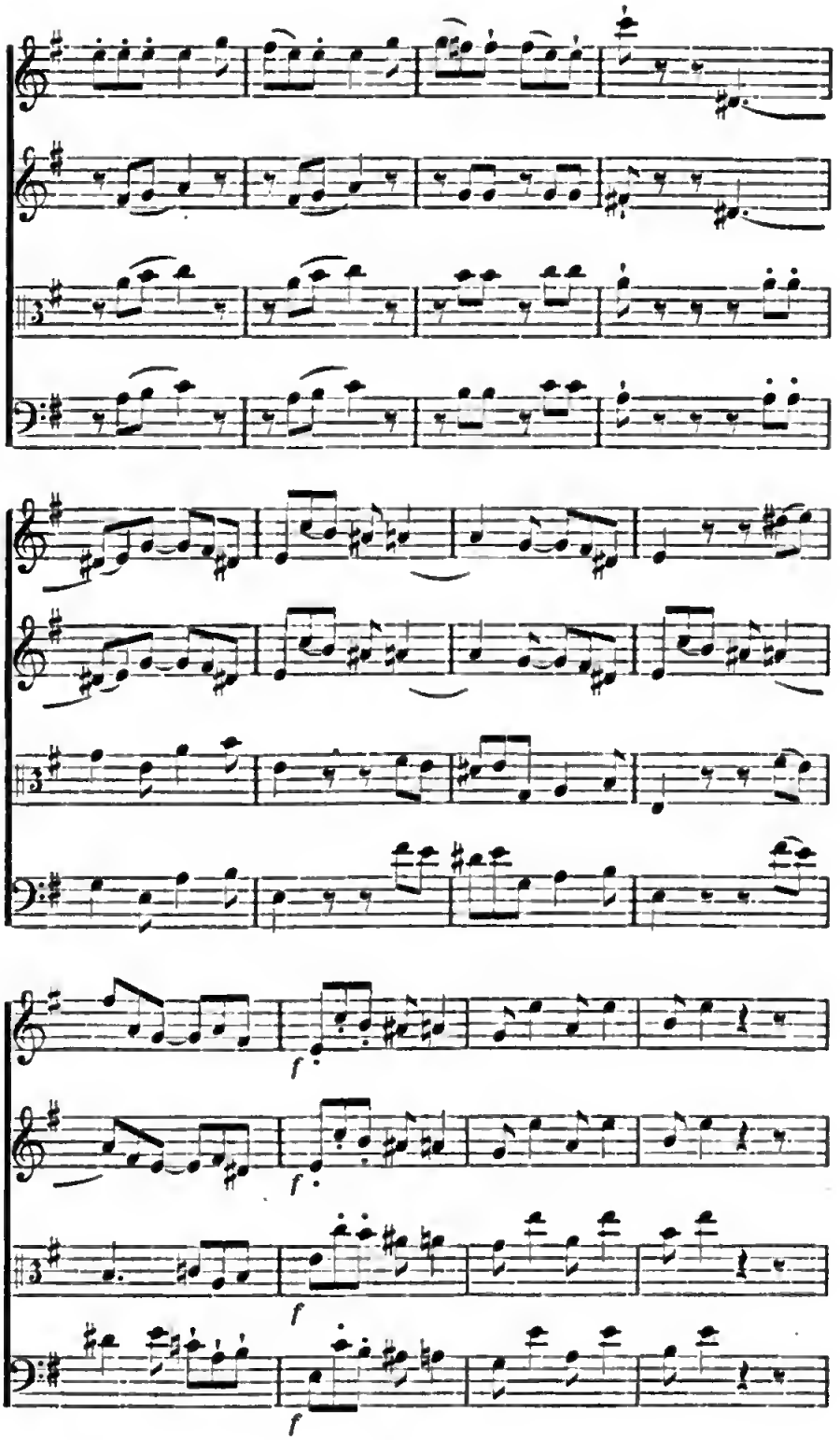

f
p
3

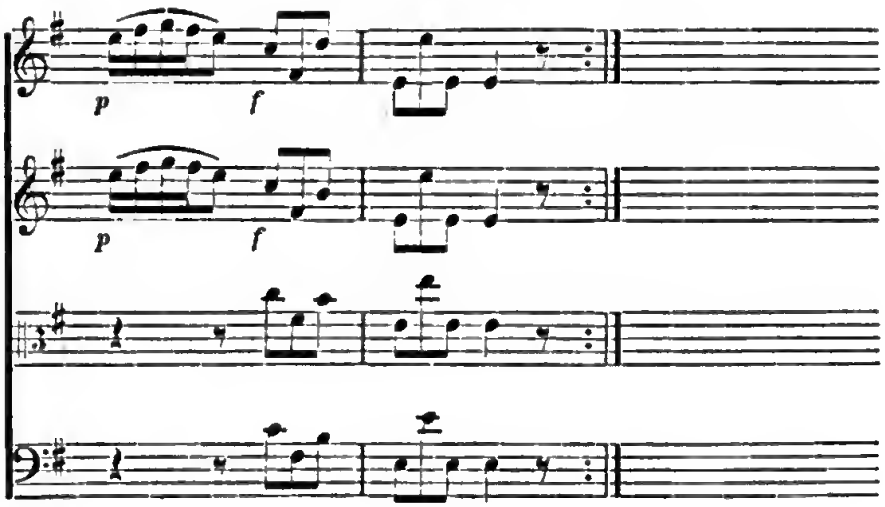



f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
f
f
f


p
p
p
p
f
p
f
p
f
p


f
p
f
p
f
p
f
p
2
2


f
f
f
f

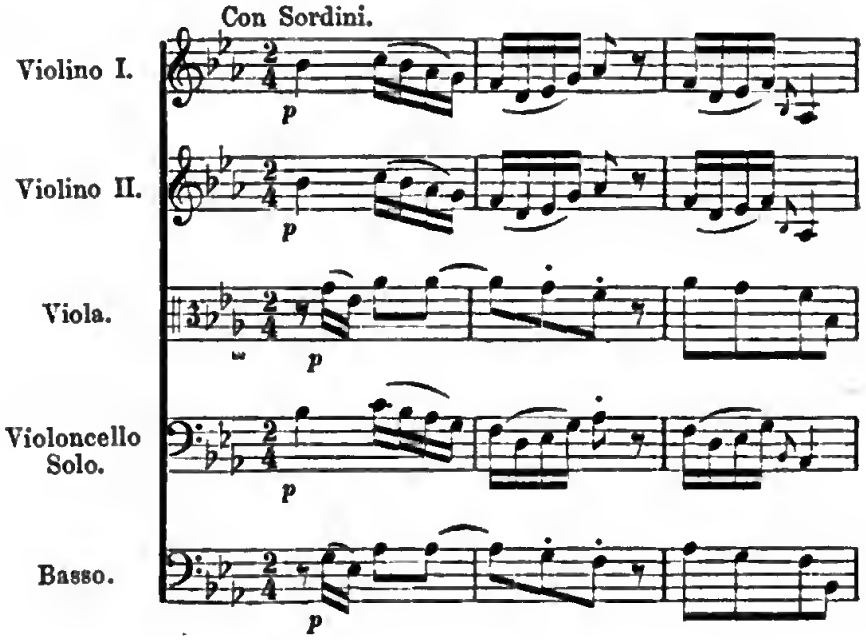


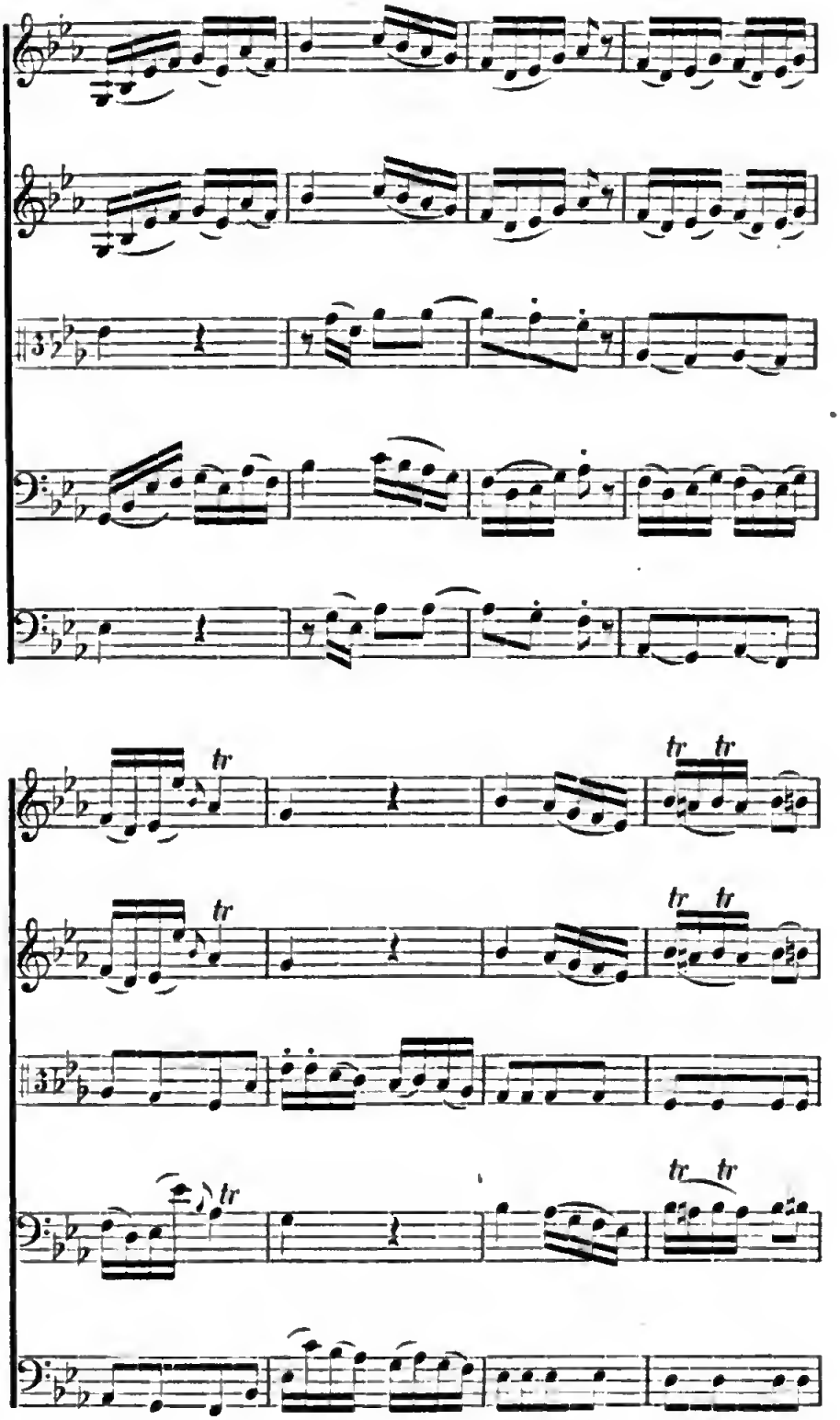
VII.

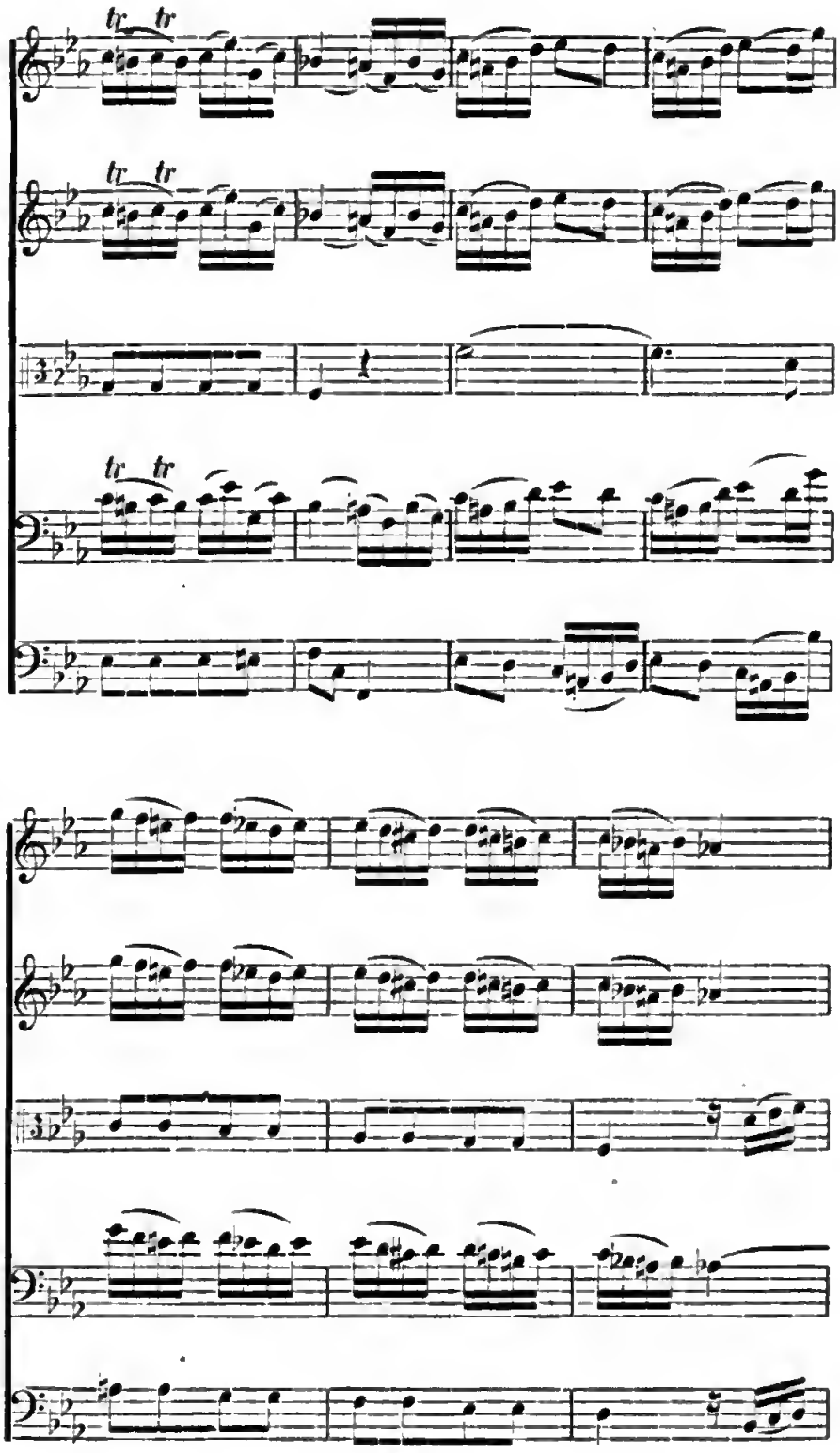
Nr. 3. Nach geſchriebenen Stimmen.

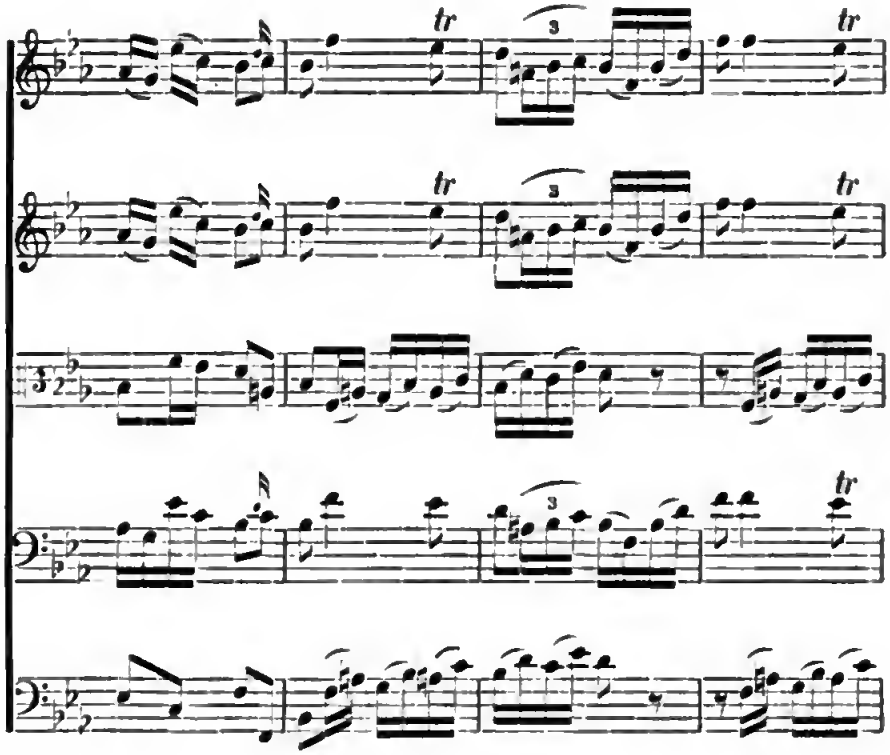
Andante aus der B-dur Symphonie, erſchienen 1767, in Göttweig ſeit 1766.

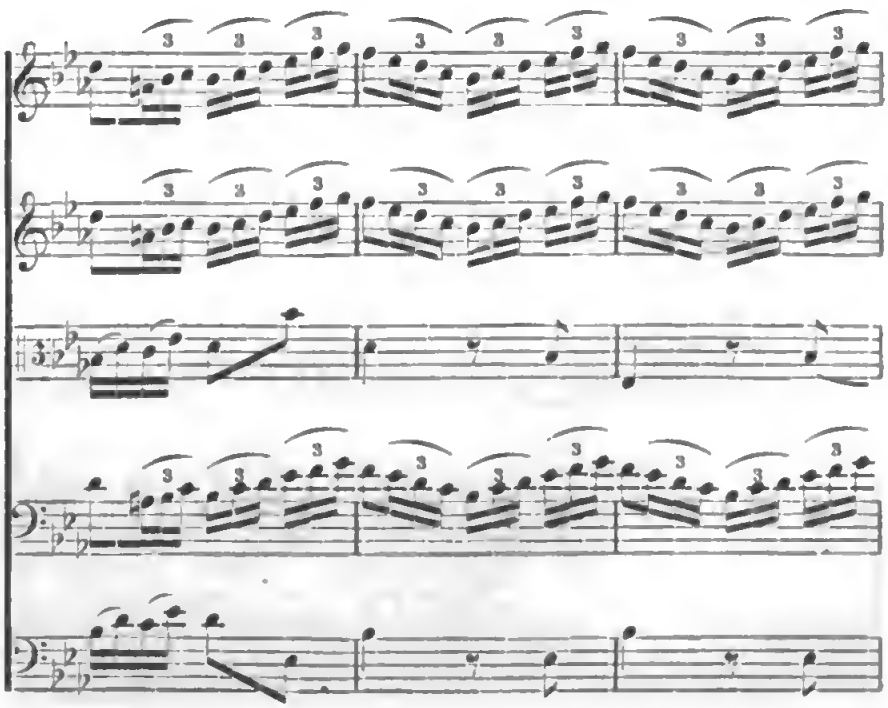
(Siehe Seite 304.)

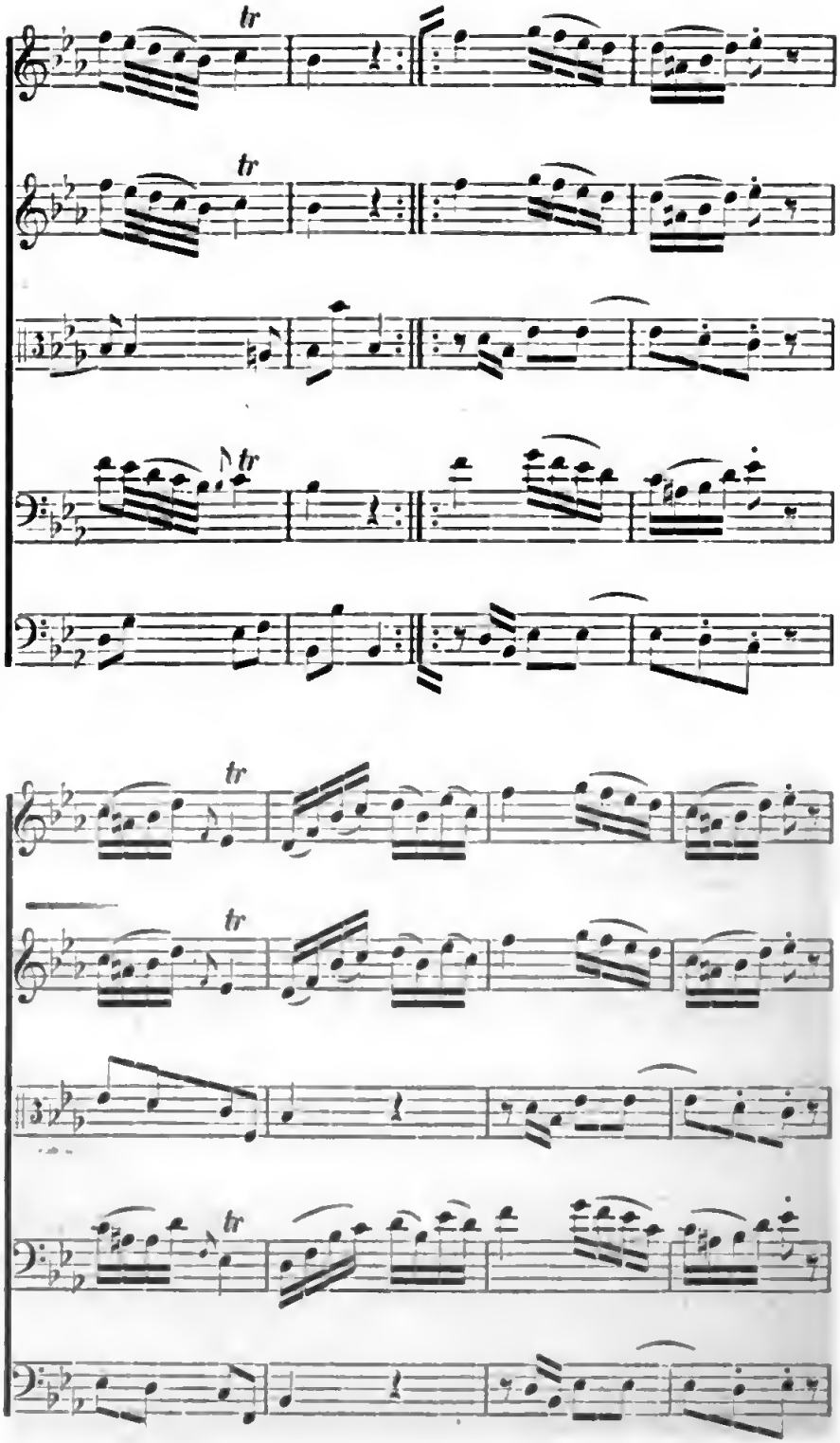


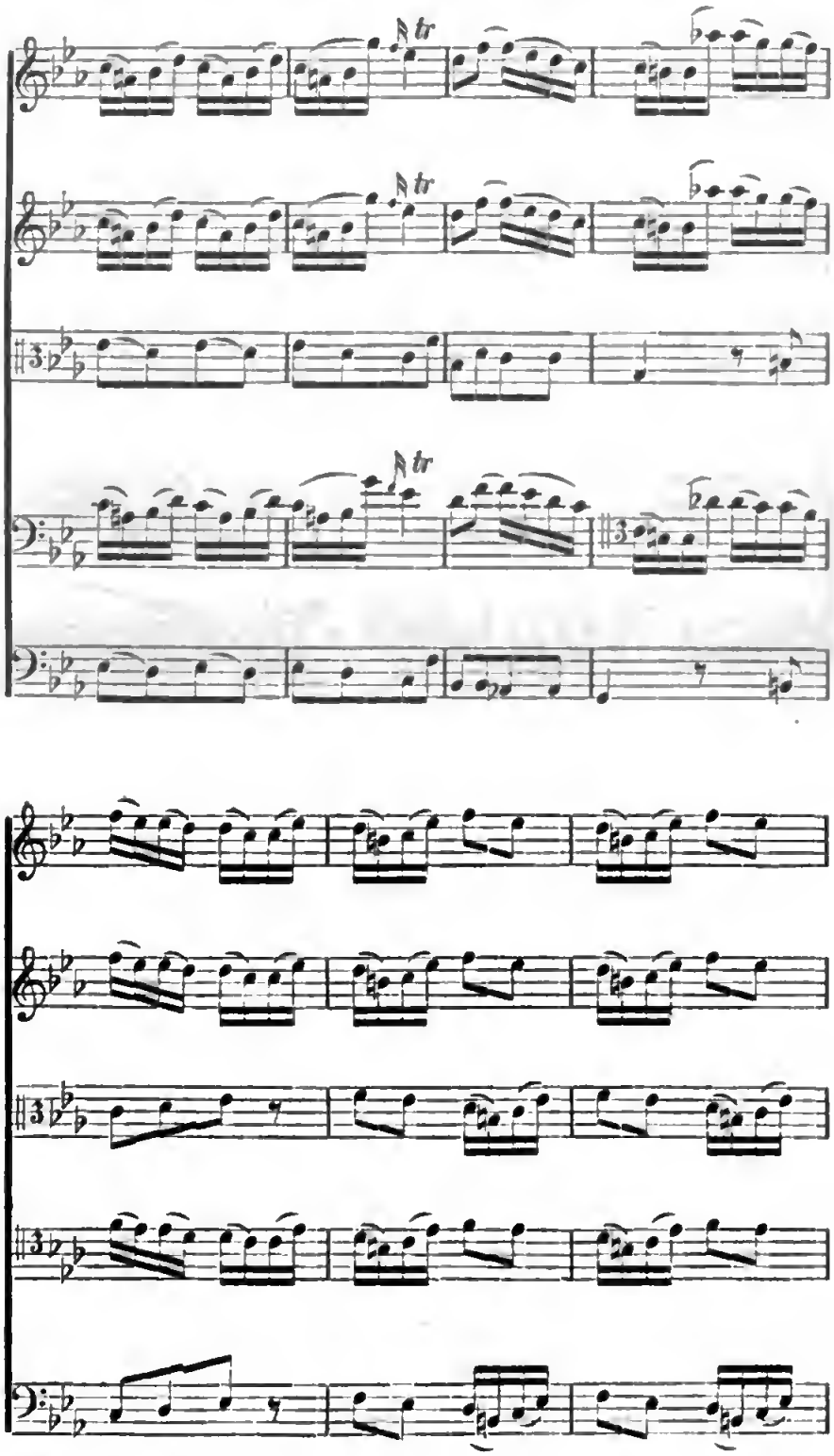

tr
tr tr
tr
tr tr
tr
tr tr

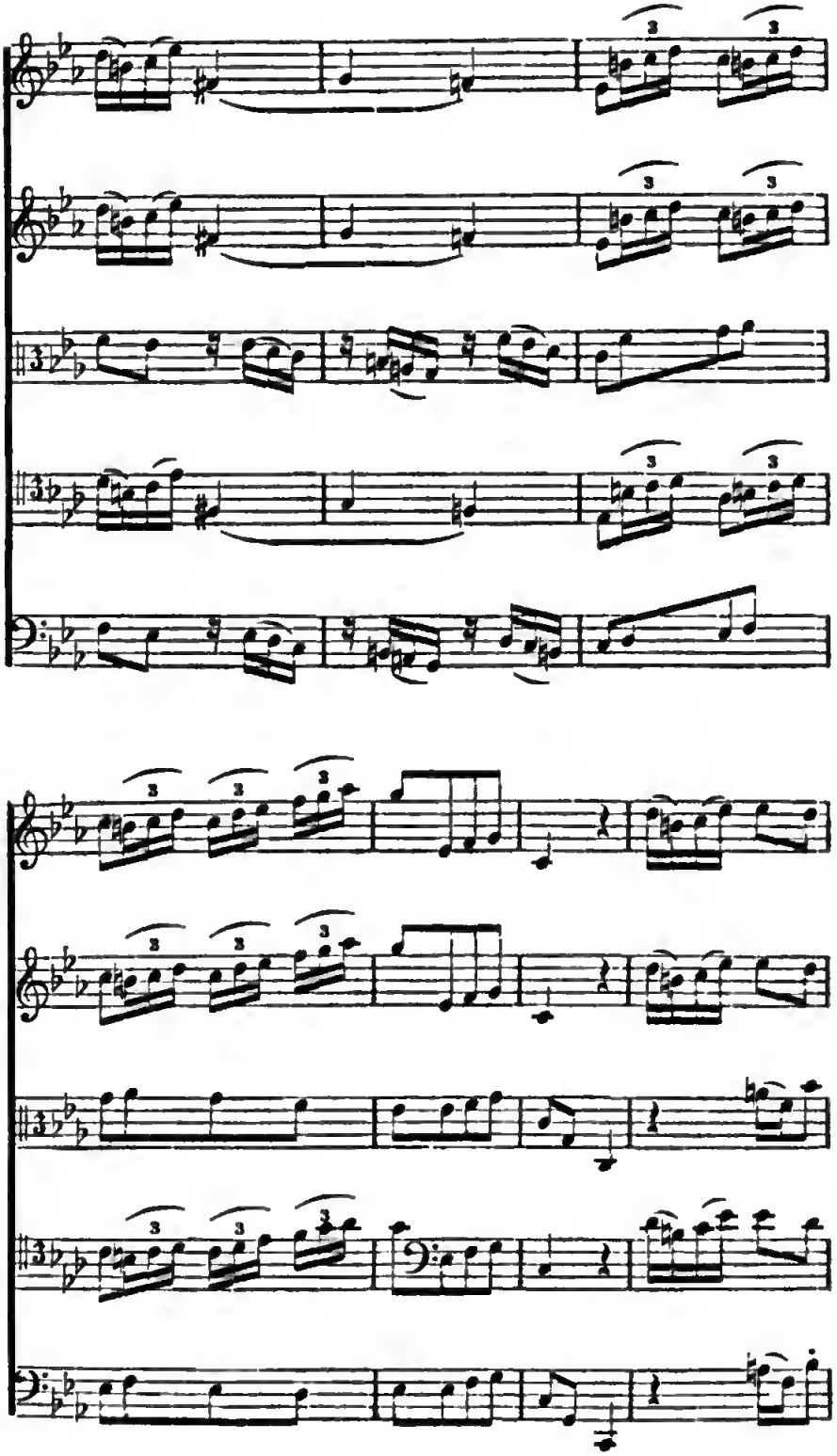

tr tr
tr tr
tr tr

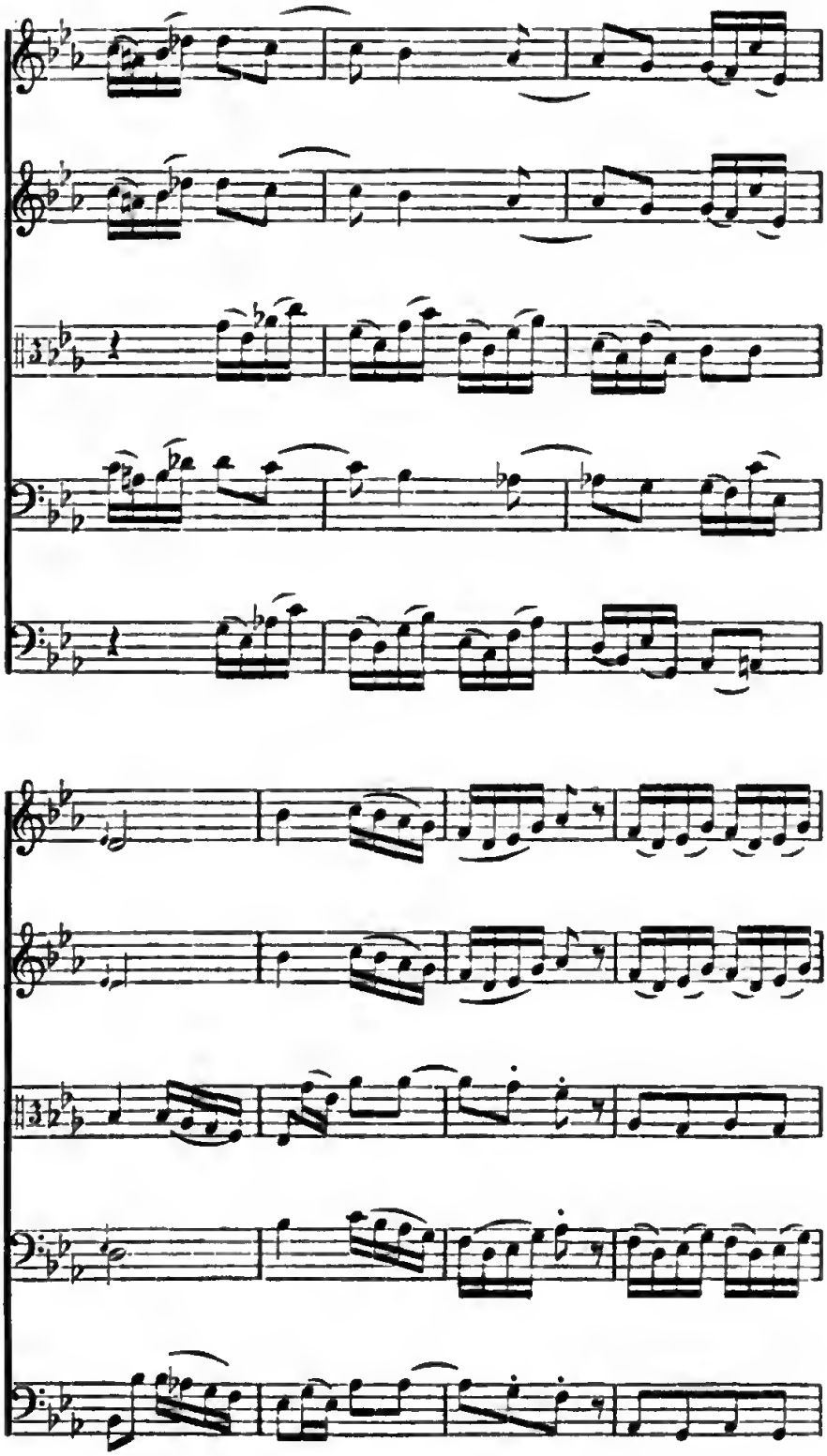

tr
tr
tr
tr
tr
tr

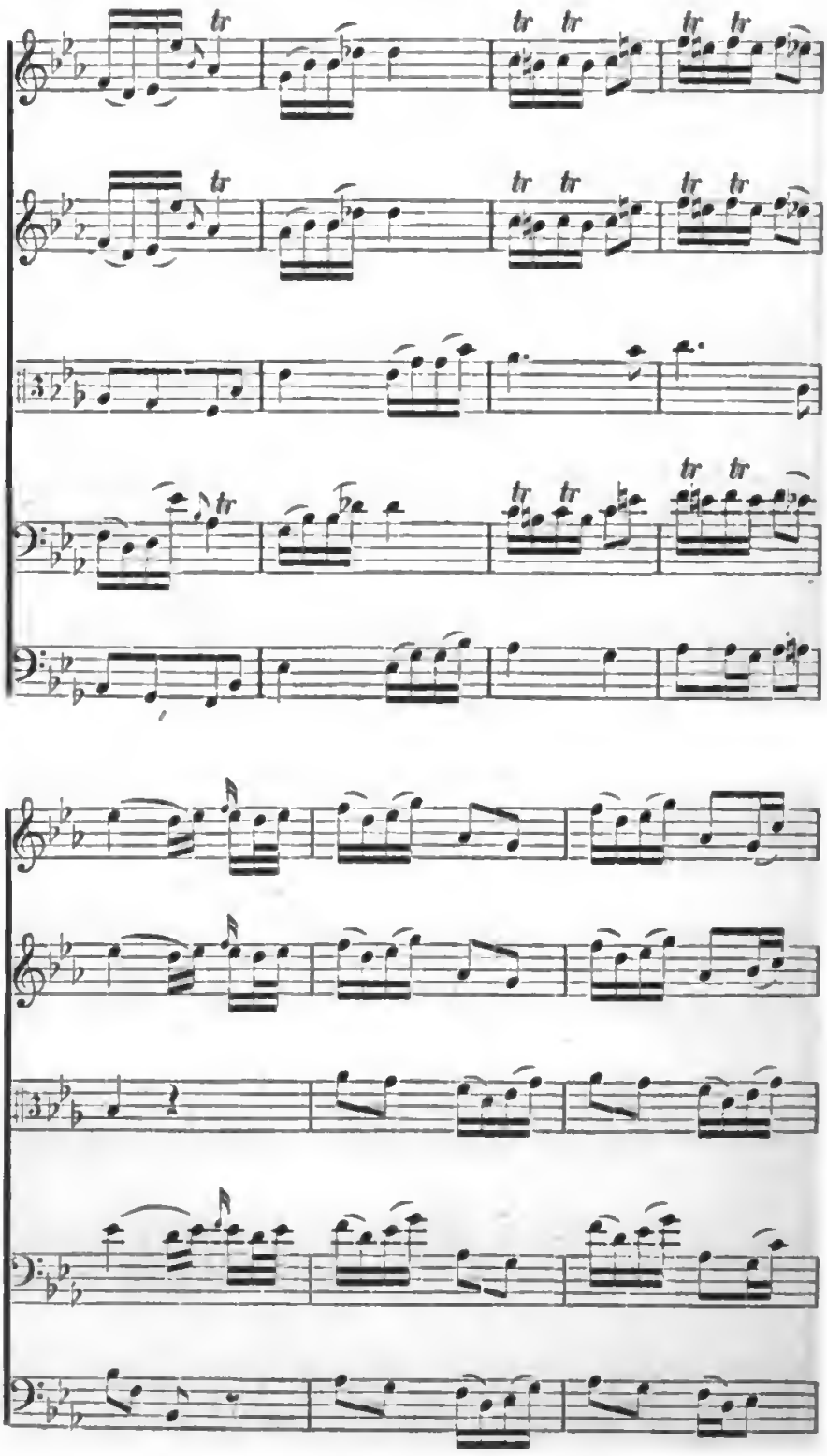


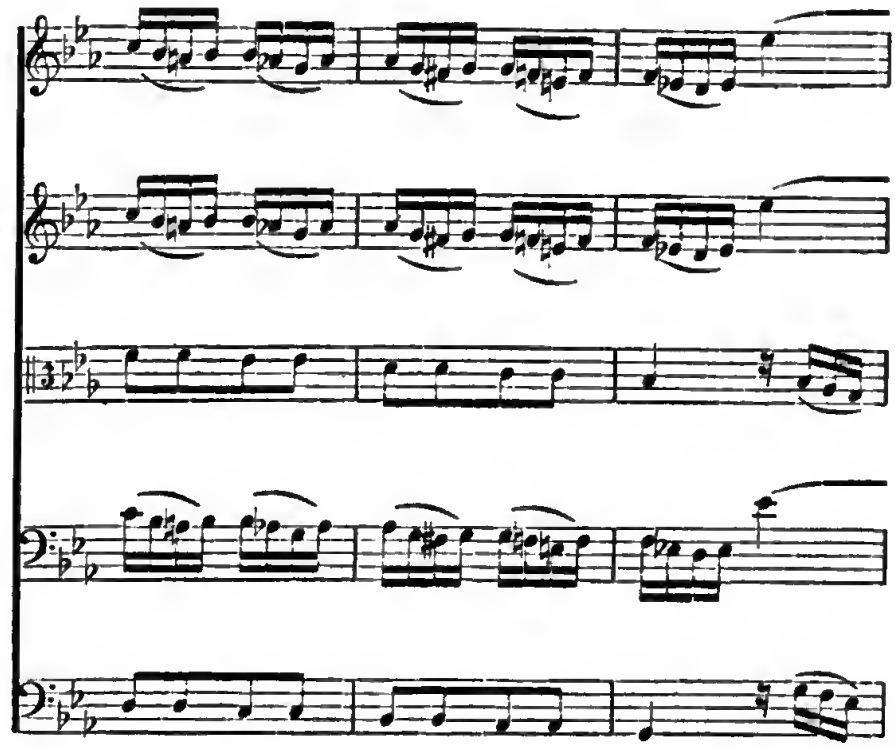

tr
tr
tr
tr
tr
tr

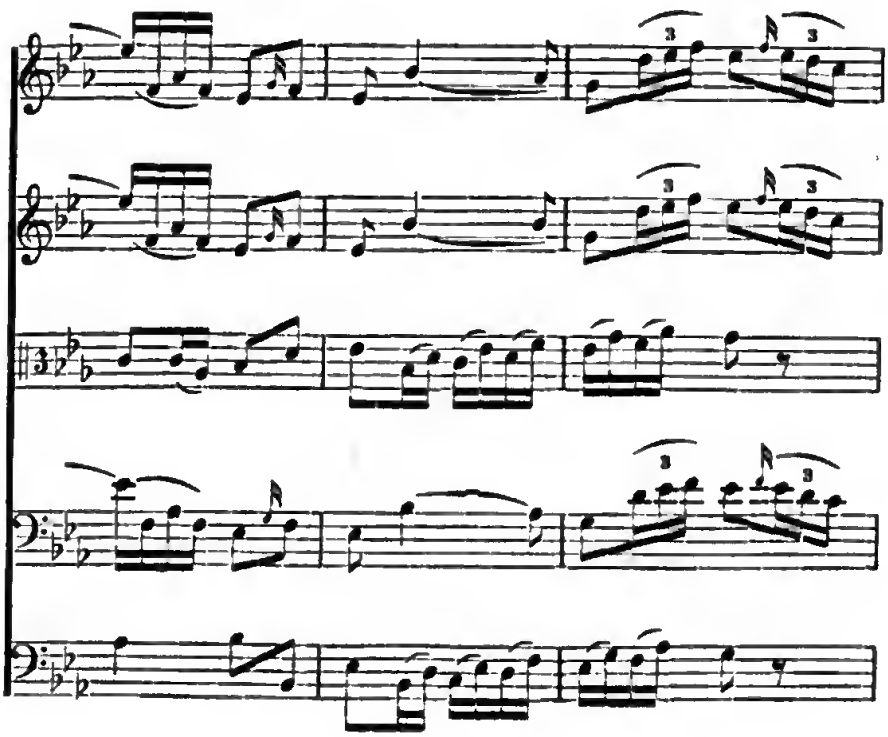

tr
tr
tr

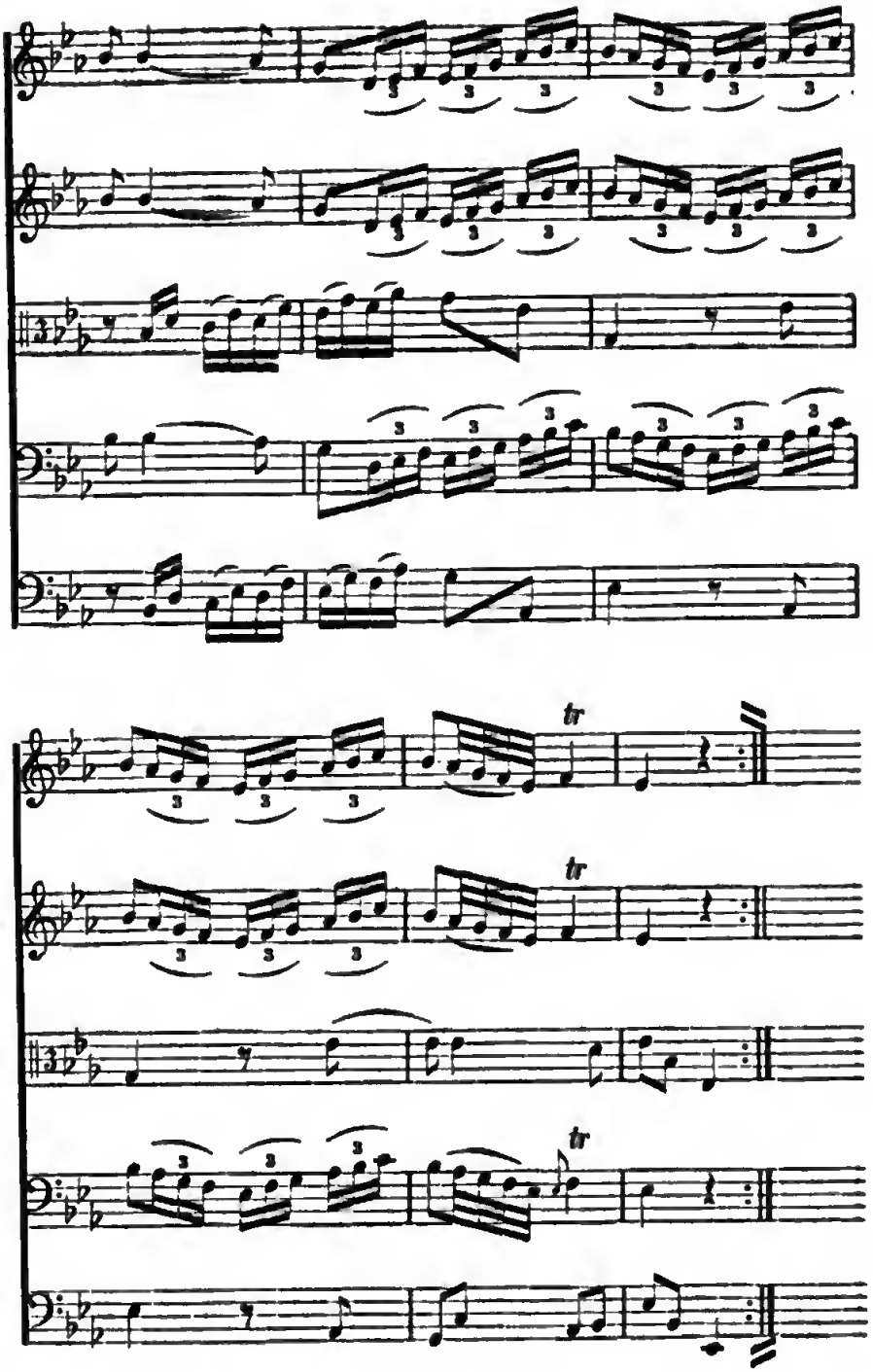












Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Berichtigungen:

Seite 16, Zeile 1 v. u., ſtatt: verehelichte Heyer in Preßburg, lies: verwittwete Heyer in Wien

„ 124, „ 11 v. o., ſt.: dreiſt. Chor (Alt ꝛc.), l.: vierſt. Chor (Sopran, Alt ꝛc.)

„ 126, „ 6 v. u., ſt.: damaligen, l.: dermaligen

„ 187, „ 1 v. o., ſt.: Vorbereitung der Compoſitionen, l.: Verbreitung von Haydn's Compoſitionen

„ 193, „ 2 v. o., ſt.: (1759) lebte, l.: (1759) wirkte

„ 230, „ 3 v. o., ſt.: Opuszahlen VI u. VII, l.: Opuszahlen IV u. VII

„ 295, „ 5 v. o., ſt.: C, l.: C

ıid“ bei Hainburg
ı Febr. 1657, ge
36.

---

itglied des innern R
rmählte sich Katharina
eitha, gest. als Wagne

B, im Jahre 1739 als
. Sept. 1733 mit Jo
die Schneidermeisters
s Haydn:

---

es,

. 22. Sept. 1751 geb. 31.
: Frankenmarkt, als Wag
bendaselbst mit Rohrau.
itwe Jacobe Maria K
br. 1742). Zum und Mar
. Juni 1742 mit 10. Nov.
ller, Seiler- Zweite V
nder aus erster 1755 mit
xria (Zwillinge), ter des J
s zweiter Ehe: 23. März
M. Suf. Ur- ten Ehe
Theresia, geb. (Nach der
seine zwe
wer Fra
du
Kinder

Anna Maria,

6. März 1739, gest. 27. Au
6. Febr. 1757 mit Phil
Schmiedmeister in Rohrau (
alt 48 Jahre), zum zweite
pril 1777 mit Ignaz Ra
er und nachmaliger herrsch
r zu Schönabrunn bei Roh
hete nach dem Tode sein
ov. 1802, Elisabeth Göz, I
er am Markt Au vom Le
17. Oct. 1809, 60 Jahr alt
Maria aus erster Ehe fiel
zweiter Ehe: Ignatius,
gest. als Schmiedegesell
zu Rohrau.

Joseph Haydn.

Zweiter Band

(resp. Band I. 2. Abtheilung).

Gezeichnet von Franz Wenk
nach einem Original-Miniatur-Portrait.

Photographischer Lichtdruck
von J. Löwy, k. k. Hofphotograph in Wien.

Joseph Haydn

Joſeph Haydn

von

C. F. Pohl.

Zweiter Band

(reſp. Band I. 2. Abtheilung.

Mit einem Portrait.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1882.

Das Recht der Ueberſetzung behält ſich der Verfaſſer vor.

Digitized by Google

Inhalt.

Eſterházy I. Eſterház S. 4. — Schloß S. 5. — Garten u. Luſtwald S. 6. — Opern- u. Schauſpielhaus S. 7. — Marionettentheater S. 9. — Schauſpieleetruppen S. 11. — Muſikkapelle S. 13. — Geſangperſonal S. 16. — Tomaſini S. 17. — Mraw, Fuchs, Marteau, Lidl S. 18. — Tauber, Ripamonti S. 19. — Valdeſturka, Bologna S. 20. — Haydn in Eſterház S. 20. — **1767.** Die Oper *La Canterina* S. 37. — Meſſe IV S. 38. — **1768.** Die Oper *Lo Speciale; Applausus* S. 39. — **1769.** 6 Streichquartette S. 43. — **1770.** Haydn erkrankt am Fieber S. 44. — Freiherr von Sumerau S. 45. Die Oper *Le Pescatrici* S. 46. — **1771.** Theuerung S. 47. — *Salve Regina* S. 48. — **1772.** Prinz Rohan in Eſterház S. 49. — Mlle. Delphin S. 51. — Feſt in Preßburg S. 52. — Muſikpflege in Preßburg S. 53. — Klagen der Muſiker in Eſterház S. 55 — Die Abſchieds-Symphonie S. 56. — Meſſe V S. 59. — **1773.** Feſt in Eſterház; die Oper *L'Infedeltà delusa* S. 60. — Haydn als Organiſt S. 61. — Kaiſerin Maria Thereſia in Eſterház S. 61. — *Stabat mater* S. 65. — **1774.** 6 Streichquartette S. 67. — **1775.** *Il Ritorno di Tobia* S. 68. — Erzherzog Ferdinand in Eſterház S. 71. — Die Oper *L'Incontro improviso* S. 74. — Die letzten Compoſitionen für das Baryton S. 75. — **1776.** Haydn's eigene Lebensſkizze S. 75. — Das Luſtſpiel „Der Zerſtreute" S. 76. — Antrag, für das Hoftheater in Wien eine Oper zu ſchreiben S. 77. — **1777.** Die fürſtl. Kapelle in Wien S. 78. — Vermählungsfeier in Eſterház S. 79. — Die Oper *Il Mondo della luna* S. 80. — **1778.** Haydn wird todt geſagt S. 81. — Haydn's Wohnhaus in Eiſenſtadt S. 82. — Haydn verkauft ſein Haus ſammt Garten S. 83. — Haydn erſucht um Aufnahme in die Tonkünſtler-Societät S. 84. — Meſſe VI S. 86. — **1779.** Die Oper *La vera costanza* S. 87. — Das Ehepaar Antonio und Luigia Polzelli S. 89. — Luigia Polzelli S. 90. — Anton Polzelli S. 94. — Pietro Polzelli S. 96. — Annafeſt in Eſterház, Schloß- und Theaterbrand S. 98. — Das muſik. Drama *L'Isola disabitata* S. 99. — Schüler Haydn's: Riemecz S. 100; Diſtler, Krumpholz S. 101; Pleyel S. 102; Ant. Kraft, Ant. Roſetti S. 104.

Chronik. Wien in den Jahren 1767 bis 1790 incl.

Muſikpflege am Kaiſ. Hofe S. 110. — Harmoniemuſik S. 112. — Tafelmuſiken. Theater in Laxenburg und Schönbrunn S. 113. — Theater in den Vorſtädten

S. 114. — Die beiden Theater der inneren Stadt S. 117. — Die italiäniſche Oper S. 119. — Das Stadttheater S. 120. — Theater-Privatgeſellſchaften S. 121. — National-Singſpiel im Hof-Nationaltheater S. 122. — *Opera buffa* daſelbſt S. 123. — Das Stadttheater S. 126. — Das National-Singſpiel S. 128. — Project eines dritten Theaters in der inneren Stadt S. 129. — Das Ballet; Noverre S. 130. — Das Caſino im Trattnerhof S. 131. — Beſchränkung der Kirchenmuſik S. 132. — Cäcilien-Congregation S. 133. — Die Tonkünſtler-Societät S. 134. — Oratorien an verſchiedenen Orten S. 135. — Muſikaliſche Academien S. 130. — Dilettanten- und Liebhaberconcerte S. 148. — Muſikpflege in Privathäuſern S. 150. — Nachtmuſiken; Tanzbeluſtigungen S. 152. — Muſikalienhandel S. 154. — Clavier-Fabrikation S. 157. — Muſikpflege des Adels S. 158.

Eſterházy II. 1780. Eröffnung des neuen Theaters. Die Oper *La fedeltà premiata* S. 167. — Haydn's Geſchäftsverbindung mit Artaria S. 169. — 6 Clavierſonaten. — Die Schweſtern v. Auenbrugger S. 172. — **1781.** Haydn's Verbindung mit Paris S. 174. — Haydn's Verbindung mit London S. 177. — Haydn's Anſehen in Spanien. Der Dichter Yriarte S. 179. — Der Componiſt Bocherini S. 180. — König Karl III. Haydn in Wien geehrt S. 181. — Porträte von Haydn S. 182. — Großfürſt Paul mit Gemalin in Wien S. 183. — Die erſten 12 Lieder von Haydn S. 187. — 6 Streichquartette S. 189. — 6 Divertiſſements. Symphonie *La Chasse* S. 190. — Cäcilienmeſſe VII S. 191. — **1782.** 3 Todesfälle. Großfürſt Paul in Wien, 2. Beſuch S. 192. — Die Oper *Orlando Paladino* S. 194. — 0 Ouverturen S. 195. — Cantate »*Ah come il cuore mi palpita*«; Mariazellermeſſe VIII S. 196. — **1783.** Haydn erkrankt. Clementi S. 197. — Vermählung des Fürſten Nicolaus jun. Die London-Symphonie S. 198. — Haydn's letztes Violoncellconcert S. 199. — **1784.** Die Oper *Armida* S. 200. — Wiederaufführung des „Tobias". Kelly und Bribi in Eſterház S. 201. — Franz Anton von Weber und ſeine Söhne Fritz und Edmund S. 203. — Haydn's Oper „Die belohnte Treue" in Wien aufgeführt S. 204. — Clavierconcert in D.; Tanzmuſik; 12 Lieder 2. Dutzend S. 205. — Die Pudelromanze S. 206. — **1785.** Haydn's Aufnahme in den Freimaurer-Orden S. 207. — Leopold Mozart beſucht ſeinen Sohn in Wien S. 209. — Leopold Mozart und Haydn S. 211. — Gegenſeitige Werthſchätzung Mozart's und Haydn's S. 212. — Wiedervermählung des Fürſten Ant. Eſterházy S. 214. — Die ſieben Worte des Erlöſers am Kreuze S. 214. — Tanzmuſik S. 220. — 3 Claviertrios für die Gräfin Marianne Biczay S. 221. — **1786.** Cantate auf den Tod Friedrich des Großen S. 221. — 5 Concerte für die Leier. 6 Symphonien für Paris S. 222. — **1787.** 6 Streichquartette S. 223. — Haydn aufgefordert für Prag eine Oper zu ſchreiben S. 225. — **1788.** Haydn-Cultus; v. Maſtiaux; Exner S. 226 — Die Kinder-Symphonie S. 226. — Die Oxford-Symphonie S. 228. — **1789.** 6 Streichquartette S. 228. — Der Großhändler Johann Toſt S. 229. — Die Familie v. Genzinger S. 231. — Marie Edle v. Genzinger S. 233. — Muſikalienhändler Biand aus London S. 234. — Das Raſirmeſſer-Quartett; 3 Clavier-Trios S. 235. — Fantaſia und Capriccio S. 230. — Cantate *Arianna a Naxos* S. 237. — **1790.** Großhandlungs-

Gremialiſt Puchberg S. 238. — Tod der regierenden Fürſtin S. 240. — Haydn vom Fürſten Oettingen-Wallerſtein eingeladen. Fürſt Nicolaus Eſterházy ſtirbt S. 241. — Fürſt Anton Eſterházy. Letztes Feſt in Eſterház S. 242. — Abſchied von Eſterház S. 243. — Haydn in Wien. Antrag des Fürſten Graſſalkovics. Salomon aus London S. 244. — Dreifache Vermählung bei Hofe S. 245. — Kaiſerin Marie Thereſe S. 246. — Vorbereitungen zur Reiſe nach London; König Ferdinand von Neapel S. 247. — Die Entſcheidung. Symphonie in Es S. 248. — Menuette. Verſchiedene Clavierſtücke S. 249. — Tag der Abreiſe nach London S. 250. — Abſchied von Mozart S. 251.

Muſikaliſcher Theil. Symphonien S. 255. — Ouverturen S. 283. — Divertimenti S. 285. — Streichquartette S. 288. — Concerte S. 301. — Das Baryton S. 304. — Tanzmuſik S. 307. — Clavierſonaten S. 308. — Clavierſonaten mit Violine S. 316. — Claviertrios S. 317. — Clavierconcerte S. 321. — Kleinere Clavierſtücke, Capriccio S. 323, Fantaſia S. 324. — Kirchenmuſik S. 325. — Meſſe IV S. 327. — Meſſe V S. 329. — Meſſe VI S. 330. — Meſſe VII S. 331. — Meſſe VIII S. 332. — Kleinere Kirchenmuſikſtücke S. 334. — Stabat mater S. 336. Applausus S. 337. — *Il ritorno di Tobia* S. 138. — Die ſieben Worte des Erlöſers am Kreuze S. 341. — Die Oper S. 344. — *La Canterina; Lo Speziale* S. 349. — *Le Pescatrici; L'Infedeltà delusa* S. 350. — *L'Incontro improviso* S. 350. — *Il Mondo della luna; La vera costanza* S. 352. — *L'Isola disabitata; La fedeltà premiata* S. 353. — *Orlando Paladino* S. 354. — *Armida* S. 355. — Marionettentheater S. 356. — Cantate »*Ah come il cuore mi pal nel pita seno*« S. 357. — Trauercantate; Cantate *Arianna a Naxos* S. 358. — Einlagsarien S. 359. — Lieder S. 360.

Beilagen.

I. Verzeichniß der Opern, Academien, Marionetten und Schauſpiele, aufgeführt in Eſterház im Jahre 1778. S. 367.

II. Verzeichniß der Mitglieder der fürſtl. Eſterházy'ſchen Muſikkapelle (nach der Zeit ihres Eintritts) 1761—1790. S. 372.

III. Verzeichniß der in den Jahren 1767—1790 auf den Theatern nächſt der Burg, nächſt dem Kärnthnerthor und im Luſtſchloſſe Schönbrunn zum erſtenmale aufgeführten Opern und Singſpiele S. 375.

Berichtigungen und Zuſätze S. 383.

Anhang: Chronologiſch-thematiſches Verzeichniß der in den Jahren 1766—1790 entſtandenen Tonwerke Joſ. Haydn's nach den angegebenen Rubriken S. 385.

Eſterház.

I.

Im Jahre 1720 ließ Graf Joseph Anton Eſterházy am ſüdlichen Ende des Neuſiedler-Sees im Ödenburger Comitat in Nieder-Ungarn ein einfaches Jagdgebäude aufführen. Nahe dabei lagen die kleinen Dörfer Süttör (gegen Oſten), Szeplak (gegen Weſten) und Schrollen (gegen Norden und damals noch nahe dem See). Nach erſterem Orte wurde das Gebäude dann benannt. Die Gegend rundum war ſo unwirthlich wie nur denkbar: weite Flächen Landes, überwuchert von Schilf und Rohr, Geſtrüpp und niederem Gras, langgeſtreckte Moräſte und ſchwimmender Raſen (Hanſág genannt) dehnten ſich unabſehbar aus. Die Einwohner ſchlichen gleich Geſpenſter herum, geplagt von verderblicher Sumpfluft, von Inſecten aller Art und namentlich im Frühjahr heimgeſucht vom kalten Fieber. Aber all' dieſe Übel kamen bei dem Grafen, einem leidenſchaftlichen Jagdfreunde, nicht in Betracht im Hinblick auf die Nähe des Sees, der eine reiche Ausbeute an wildem Geflügel verſprach.[1] Dem Erbauer war es nur kurze Zeit vergönnt, ſich ſeines Beſitzes zu erfreuen, denn nach dem Ableben ſeines Bruders Michael (24. März 1721) als Fürſt die Regierung übernehmend, ſtarb auch er zehn Wochen ſpäter am 7. Juni. Um ſo länger profitirte ſein Sohn und Nachfolger, Paul Anton, von dem auch ihm lieb gewordenen Aufenthalt. Paul Anton ſtarb am 18. März 1762 und nun erſt gelangte der Beſitz durch ſeinen Bruder, Fürſt Nicolaus, zu ſeiner eigentlichen und ungeahnten Bedeutung. Wie bereits er-

1 Der ſeit undenklichen Zeiten launenhafte See trocknete zu Zeiten derart aus, daß der Boden mit Feldfrüchten bebaut und Jagden abgehalten werden konnten (zuletzt 1874); dann wiederum ſchwoll er an, tief genug, um bei Feſtlichkeiten zu Seeſchlachten zu dienen (1797).

wähnt,[2] war dieſer prachtliebende Fürſt im Jahre 1764 in Frankfurt a. M. bei der Wahl und Krönung des Erzherzogs Joſeph zum römiſchen König als Botſchafter zugegen und hatte zuvor bei einem Beſuche in Paris auch Verſailles kennen lernen. Sich einen ähnlichen Sitz zu ſchaffen war nun ſein glühender Wunſch. Merkwürdigerweiſe wählte er dazu, vielleicht des Contraſtes halber, den dazu am wenigſtgeeigneten Punkt ſeiner zahlreichen Beſitzungen, jenes Jagdſchloß Süttör, das er mit enormen Unkoſten, verzehnfacht durch ſeine entlegene Lage, zu einem prachtvollen Sommer-Palais umgeſtaltete und ihm im Januar 1766 nach dem Stammorte der fürſtlichen Dynaſtie zum erſtenmale den Namen „Eſterház" beilegte.[3] Hier hielt ſich der Fürſt den weitaus größten Theil des Jahres auf, um ſich verſammelt ſeinen Hofſtaat, ſeine Muſikkapelle und die Sänger von der Oper; nur die Chormuſik für die Kirche blieb in Eiſenſtadt zurück.

Eſterház,[4] das wir nun eingehender kennen lernen, war in der That eine wunderbare Schöpfung des Fürſten. „Vielleicht iſt außer Verſailles in ganz Frankreich kein Ort, der ſich in Rückſicht auf Pracht mit dieſem vergleichen ließe", ſchrieb ein oft genannter Reiſender,[5] und in ähnlicher Weiſe äußerte ſich der franzöſiſche Botſchafter Prinz Rohan: „in Eſterház habe er Verſailles wiedergefunden".

Denken wir uns in die, beiläufig den Höhepunkt der Herrlichkeit von Eſterház bildende Zeit zurück und betrachten wir nun den Fürſtenſitz mit dem Auge des damaligen Beſchauers.

---

2 Halbband I. S. 241. — Fortan gilt für die Bezeichnung „Halbband" durchgehends die Abkürzung Band, oder Bd.

3 Vergl. Band I. S. 249.

4 Eſterház erreicht man heutzutage mittelſt Eiſenbahn per Ödenburg, Groß-Zinkendorf und Szerdahely. Beſchreibungen vom Schloſſe und ſeinem angrenzenden Park, einen Flächenraum von über 6000 Klafter einnehmend, erſchienen zunächſt in franzöſiſcher Sprache (1775 u. 84). Eine „Beſchreibung des Hochfürſtlichen Schloſſes Eſterházy im Königreiche Ungern", Preßburg 1784, mit in Kupfer geſtochenen Illuſtrationen beſorgte der Fürſt ſelbſt. Auch Joh. Matth. Korabinsky's „Geographiſches-Hiſtoriſches-Productken Lexikon von Ungarn", Preßburg 1786, bringt einen ausführlichen Artikel. Die Daten der abgehaltenen Feſte ſind in keinem einzigen dieſer Werke genau und zudem unvollſtändig.

5 R(isbeck), Briefe eines reiſenden Franzoſen über Deutſchland. 2. Auflage 1784, I. 354.

Auf der Ödenburger Straße das Dorf Szeplak erreichend, folgen wir einer prächtigen 450 Klafter langen Lindenallee, die ſich noch längs dem Dorfe Eſterház hinzieht. Dieſer Ort entſtand erſt während dem Neubau des Schloſſes und beſteht aus zwei Reihen ſchmucker Häuschen, die der Fürſt damals für die deutſchen Handwerksleute erbauen ließ. Wir paſſiren den herrſchaftlichen Gaſthof, das weitläufige Muſikgebäude für die Mitglieder der Kapelle und der Oper, den rieſigen Marſtall mit Sommer- und Winterreitſchule, die Wohnungen für den Hofſtaat und ſtehen nun vor einem Thor aus kunſtvoll getriebenem eiſernem Laubwerk, dem Haupteingang zum Schloßhof, dem gegenüber ſich rechts und links die Wachthäuſer für die fürſtliche Grenadiergarde befinden. Den Schloßhof betretend, gewährt das im italieniſchen Geſchmack erbaute, reich mit Statuen, Reliefs und Säulen geſchmückte Hauptgebäude mit ſeinen Seitenflügeln, in einer Breite von 54 Klafter ſich ausdehnend, einen wahrhaft impoſanten Anblick. Eine freie Hauptſtiege führt beiderſeits zu einem weiten, auf acht paarweiſe gekoppelten Säulen ruhenden Balcon. Hier im erſten Stockwerke befindet ſich der Paradeſaal, vollkommen weiß und mit verſchwenderiſcher Pracht ausgeſtattet. Grundmann, des Fürſten Cabinetsmaler,[6] ſchmückte den Plafond mit Frescomalereien, der Mythologie entlehnt; lebensgroße Statuen der vier Jahreszeiten mit golddurchwirkten Gehängen geziert, Urnen von Alabaſter, Vaſen von Chalcedon, mit koſtbaren Steinen ausgelegte Uhren feſſeln die Aufmerkſamkeit. Einen reizenden Gegenſatz bildet der ebenerdige Sommerſaal (*sala terrena*) von durchbrochenen viereckigen Säulen unterſtützt, zwiſchen denen hohe Alabaſter-Urnen ſtehen. Der Boden iſt mit weißen Marmortafeln ausgelegt; die Decke ſchmücken auch hier von Grundmann gemalte mythologiſche Darſtellungen. Breite Wandſpiegel ruhen auf Tiſchen von weißem Marmor, mit Gruppen und Einzelfiguren aus feinſtem Porzellan beſetzt. An den Seitenwänden befinden ſich mit Spiegelglas ausgelegte Niſchen, in denen auf felſigem Grunde marmorne Becken mit waſſerſpeienden Drachen und Schwänen ruhen. Es iſt dies der Saal, in dem bei feſtlichen Gelegenheiten Muſikaufführungen ſtattfanden. Das Schloß enthält außerdem in ſeinen drei Stockwerken 126 reich vergoldete

6 Siehe Band I. S. 231. Anm. 25.

mit japaniſchem oder indianiſchem Tafelwerk ausgelegte Zimmer. In jedem derſelben wird das Auge überraſcht von unzähligen Ausſchmückungs-Gegenſtänden, die in Wahl und Anordnung den feinſten Geſchmack verrathen. Die Aufmerkſamkeit feſſeln ferner noch eine mit kunſtvollen Arbeiten angefüllte Raritätenkammer, ein Cabinet mit überaus koſtbaren chineſiſchen und japaniſchen Gefäßen, die Bibliothek, reich an Handſchriften, ſeltenen Kupferſtichen, Handzeichnungen, Landkarten und Globen, an Werth vielleicht noch überragt von der Bildergallerie mit Werken italieniſcher und niederländiſcher Meiſter.

Dem Schloſſe reihen ſich unmittelbar Garten und Luſtwald an. Natur und Kunſt unterſtützen ſich hier gegenſeitig. Vom großen, reich geſchmückten Blumen-Parterre aus laufen nach allen Richtungen Gänge, geſchmückt mit Pavillons, Lauben, Grotten, Caseaden und Statuen. Zu beiden Seiten des rückwärtigen Schloßgebäudes zieht ſich eine Doppelallee wilder Kaſtanienbäume hin. Am Rande der rechtsſeitigen Allee ſteht das Operngebäude und daneben ein Kaffeehaus, der Sammelplatz der Künſtlerwelt. Der Oper gegenüber befindet ſich das Marionetten-Theater, an das ſich die mit den ſeltenſten Gewächſen angefüllten Treibhäuſer anreihen.

Hier endet der Ziergarten und beginnt nun der umfangreiche Luſtwald voll herrlichen Baumſchlags und üppiger Wieſen. Prachtvoll ausgeſtattete Phantaſie-Gebäude zieren die freien Plätze: der Sonnen-, der Dianentempel, die Eremitage, das chineſiſche Luſthaus (Bagatelle) und nahe dem Ausgang zum Thiergarten der Fortuna- und Venustempel. So umfangreich iſt dieſes Labyrinth von Gängen, daß bei Feſtlichkeiten Fächer an die Gäſte vertheilt wurden, auf denen zur Orientirung der Grundriß der Anlagen aufgezeichnet war. — Der von Hirſchen wimmelnde Thier- ſowie der Faſangarten bildet eine Fortſetzung des Luſtwaldes, in ſüdlicher Richtung bis in die Nähe des Ortes Szerdahely ſich hinziehend. Weiter hinab liegt St. Niklo (Fertösz-Miklos) und noch weiter ſüdlich das reizende fürſtliche Jagdſchloß Monbijou, an einen namentlich mit Damhirſchen bevölkerten Erlenwald gelehnt.

Hatte des Fürſten Machtgebot ſoweit ein bis dahin verwahrloſtes Terrain in einen Prachtſitz umgeſchaffen, bildete die Nachbarſchaft nach Oſten hin noch immer einen um ſo ſchreienderen

Contrast. Ein im Umfang von sechszehn Quadratmeilen schwimmender mit Rohr bewachsener Morast, jener schon erwähnte Hanság, hinderte noch immer jeden Verkehr und vergiftete die Luft. Auch hier griff der Fürst durch und erwies sich als Wohlthäter des Landes. Durch seinen Ingenieur Anton von Traut ließ er von Esterház aus bis zu dem Orte Pamhaggen (Pomogy) in der Richtung nach Preßburg einen 4300 Klafter langen Damm anlegen und zu beiden Seiten mit Weiden- und Erlenbäumen bepflanzen. Derselbe wurde am 17. Herbstmonat 1780 durch den Fürsten selbst und seinem Gefolge zum erstenmale zu Wagen befahren und dieser Tag durch die dankerfüllten Bewohner jener Gegend in festlicher Weise gefeiert.[7] Damit nicht zufrieden, ließ der Fürst zwei Jahre später mit enormen Kosten von obigem Orte aus drei Kanäle zur allmähligen Aussaugung des Wassers graben, deren größter, 15000 Klafter lang, in die Rabnitz führte, so daß man auf dieser Strecke mit kleinen Plätten bis Raab gelangen konnte und Wiesen und Viehweiden entstanden, wo sonst kein menschlicher Fuß sich hinwagte. Durch diese weitgreifenden Maßregeln wurde aber auch der bis dahin geradezu gesundheitsschädliche Aufenthalt im Bereich des Schlosses wesentlich verbessert.

Hiermit das ungewöhnlich landschaftliche Bild abschließend, das uns nun zur musikalischen Darstellung eines in dieser Art wohl nie mehr wiederkehrenden fürstlichen Hoflebens als Hintergrund dienen wird, kehren wir zunächst zum Opern- und Schauspielhause zurück, das nach den gleichzeitigen Berichten schon von außen einen gewinnenden Eindruck machte. Die Façade war mit römischen Wandpfeilern und einem auf jonischen Säulen ruhenden Balcon, der Giebel mit Vasen und Blumengehängen und einer Gruppe musicirender Engel geziert. Das Innere war mit feinstem Geschmack ausgestattet. Über dem Eingang zum Parterre, das bei 400 Zuschauer faßte, ruhte auf rothen, stark vergoldeten römischen Marmorsäulen die fürstliche Loge. Zu beiden Seiten reihten sich Gallerien an mit Logen für vornehme Gäste, eine jede im Fond mit kostbar eingerichteten Cabinetten versehen. Die Bühne hatte ansehnliche Breite und Tiefe; Dekorationen und Costumes waren vortrefflich. Täglich fanden hier, so lange der

7 Wiener Diarium 1780, Nr. 78 u. 103; ferner Wiener Zeitung 1782, Nr. 94.

Fürſt in Eſterház weilte, Vorſtellungen ſtatt; zweimal in der Woche (Donnerſtag und Sonntag) war Oper, die übrigen Tage Schau- oder Luſtſpiel; der Anfang war um ſechs Uhr; Zutritt hatten alle fürſtlichen Beamten und Diener, wie auch die zufällig anweſenden Fremden. Die Sänger, meiſt Italiäner, benutzten die kurze Pauſe im Winter zu einer Reiſe in die Heimath, um ihre durch den Aufenthalt in Eſterház geſchädigten Stimmen zu kräftigen. Durchſchnittlich beſtand das Perſonal aus circa 5—6 Sängern und eben ſo vielen Sängerinnen. Als Dekorationsmaler war Pietro Travaglia, ein Schüler der berühmten Brüder Galliari vom Hoftheater in Wien, angeſtellt[8]; als Balletmeiſter fungirte einige Zeit Ludovico Roſſi; in den 80er Jahren iſt der italieniſche Theaterdichter Nunciato Porta als Director der Oper genannt; der fürſtliche Bibliothekar P. G. Bader führte die Oberleitung über Garderobe, über die Trabanten und Zimmerleute; auch lieferte er zu einigen italieniſchen Opern-Textbüchern die deutſche Überſetzung, die dann in Wien, Preßburg oder Ödenburg gedruckt wurden und auch die Namen der auftretenden Perſonen enthielten. Ein Theil derſelben hat ſich erhalten und wir erſehen aus ihnen, daß beim Repertoire meiſtens die Wiener Oper beſtimmend war, ſoweit eben die Kräfte in Eſterház ausreichten. Dem Geſchmack des Fürſten entſprechend herrſchte die heitere Oper (*dramma giocoso*) vor; neben ihr erſcheint auch die heroiſch-komiſche (*eroi-comico*), aber nur ſelten die ernſte oder tragiſche Oper (*dramma per musica, dramma tragico*). Von Haydn abgeſehen finden wir, ſoweit die Textbücher vorliegen, folgende Componiſten mit ihren Opern vertreten — Sacchini: *L'isola d'amore; L'amore soldato;* Piccini: *La buona figliuola; Il finto pazzo; L'astratto;* Anfoſſi: *Il geloso in cimento; Metilde ritrovata; La forza delle donne; Isabella e Rodrigo; Il matrimonio per inganno; Le gelosie fortunate;* Dittersdorf: *Lo sposo burlato; Il barone di rocca; Arcifanfano;* Gaßmann: *L'amore artigiano;*

---

8 Im Textbuche von Gluck's „Alceſte" (1. Aufführung 1768) heißt es: *Inventori delle scene i Sig. fratelli Galliari.* Travaglia malte auch die drei erſten Decorationen zu Mozart's „Titus" zur Prager Aufführung. (O. Jahn's Mozart, Bd. II. 469. Anm. 37.) Er war noch 1798 in fürſtl. Eſterhazy'ſchen Dienſten.

Paiſiello: *La frascatana; Le due contesse; L'amor contrastato;* Gazzaniga: *Lo locanda; L'isola d'Alcina; La Vendemmia;* Sarti: *Le gelosie villane; Giulio Sabino; Idalide;* Salieri: *La scuola de' Gelosi;* Traetta: *Il cavaliere nell' isola incantata; l'Assedio di Gibilterra; Ifigenia in Tauride;* Cimaroſa: *L'amor costante; Chi dell' altrui si veste; I due baroni; Giulio Bruto; Il marito disperato; L'impresario in angustie;* Righini: *L'incontro inaspettato;* Bianchi: *Il disertore;* Bertoni: *Orfeo ed Euridice.*

Das Marionettentheater[9] glich innen und außen einer Grotte; die Wände waren mit bunten Steinen, Schalthieren, Schnecken und Muſcheln ausgelegt, deren phantaſtiſches Farbenſpiel im Widerſchein einer glänzenden Beleuchtung ſehr paſſend mit dem drolligen Spiel auf der Bühne harmoniſirte. Ausgezeichnet und wahrhaft überraſchend waren die Decorationen und Maſchinerien, ſowie die kunſtvoll gearbeiteten, reich gekleideten Figuren von anſehnlicher Größe. Theatermaler und Decorateur war auch hier Travaglia; Bienſait, vordem beim franzöſiſchen Singſpiel in Wien, war Pantomimenmeiſter. Die Rollen wurden hinter der Scene von Mitgliedern des Schauſpiels geleſen und geſungen. Die Stücke lieferten Bader und vornehmlich Pauersbach, die Seele des ganzen Unternehmens. Joſeph Karl von Pauersbach, Secretär beim n. ö. Landrecht in Wien, ſchrieb auch Luſtſpiele, die in der Hauptſtadt aufgeführt wurden,[10] und arbeitete jahrelang an einem Marionettenſpiel, das ihm dann Fürſt Eſterházy abkaufte unter der Bedingung, es Jahr und Tag ſelbſt in Eſterház zu dirigiren. Für das Marionettentheater ſchrieb er die Parodien Alceſte, Dido,[11] Demophon, Arlequin der Hausdieb, die Probe der Liebe, *Alcide al Bivio*, das ländliche Hochzeitsfeſt, Genovefens 1. 2. 3. u. 4. Theil, der Hexenſchabbes. Im J. 1778 heirathete er die damals in Eſterház engagirte Sängerin Marianne Tauber und ging mit ihr nach Rußland. Wie ernſt

9 Über Marionetten ſiehe Bd. I. S. 101. Heinrich von Kleiſt ſchrieb „Über das Marionettentheater", ein anregendes Zweigeſpräch (ſiehe deſſen Geſ. Schriften, herausg. v. Tieck, rev. v. Julian Schmidt, Bd. III. S. 303 ff.)

10 Die indianiſche Witwe (1771); Die zwo Königinnen (1772); Schach Huſſein (1773); Der redliche Bauer und großmüthige Jude (1774).

11 1776 gab die Moll'ſche Truppe aus Preßburg im Theater nächſt dem Kärnthnerthor „Dido", Schauſpiel „eines hieſigen Dichters".

man es mit den Unterhaltungen auf dem Puppentheater nahm, zeigt eine vieractige Operette „Die Fee Urgele, oder: Was den Damen gefällt“,[12] nach dem Franzöſiſchen des Favart, die im Wintermonat 1776 in Eſterház aufgeführt wurde. Die Muſik war von Ignaz Pleyel, der damals bei Haydn Compoſition ſtudierte. Nach dem Textbuch enthielt die Operette bei dreißig Muſiknummern, darunter Arien (19), Duette, Terzette, Chöre und Finales. — Die Puppenkomödien in Eſterház wurden weit und breit gerühmt; ſelbſt die Kaiſerin Maria Thereſia fand Gefallen an der trefflichen Darſtellung und bat ſogar den Fürſten, ihr den ganzen Apparat, Dekorationen, Maſchinerien ſammt dem „Perſonal“ nach Schönbrunn zu ſchicken, um daſelbſt eine Vorſtellung zu geben. Haydn's Vorliebe für dieſe Art parodiſtiſcher Darſtellungen iſt bekannt; die ätzende Art, mit der hier ſo manche Vorgänge auf der Bühne (und wohl auch im gewöhnlichen Leben) in draſtiſcher Weiſe ſich perſifliren laſſen, entſprach ſo recht ſeinem, der Ironie leicht zugänglichen Weſen. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß er dem loſen Spiel nicht nur ſeine Feder lieh, ſondern auch zu ſeinem Privatvergnügen ſich ſogar ſelber als Director gerirte. Wir leſen darüber Folgendes in einem Bericht des Fürſten (dat. Wien, März 1775) an ſeinen Wirthſchaftsrath von Rahier: „Es iſt mir wiſſend daß der Capellmeiſter Hayden ein kleines Marionetten-Theater hat, welches er im vergangenen Faſching durch die Muſicis hat ſpielen laſſen. Da ich nun ſolches auf gleiche Art den zwanzigſten als dem Vorabend des Geburtstages meiner Frau möchte von denen nämlichen im Schloſſe Eiſenſtadt produciren laſſen, ſo wäre nothwendig mit dem Hayden die Sache alſogleich, jedoch ſolchergeſtalt richtig zu machen, daß die Fürſtin nichts davon erfahren möchte. Ich erwarte danenhero ihre Antwort hierüber.“ — Haydn ſchrieb die Muſik zu „Philemon und Baucis“, „Genovefens 4. Theil“, „Dido“ und wohl noch zu einigen andern Stücken. — Nach Pauersbach's Weggang (1778) erloſch auch das Reich der Marionette und trat dafür die Oper mehr in den Vordergrund.

---

12 *La Fee Urgele*, ein mit Arien untermiſchtes Luſtſpiel in 4 Acten, wurde im Dec. 1765 in Paris von italieniſchen Komödianten aufgeführt. Den Stoff dazu gab Voltaire's »*Ce qui plait aux dames*« (Leſſing, Hamburg. Dramaturgie). „Die Fee Urgele“, Oper in 4 Acten, Muſik von Kapellmeiſter Schulze wurde 1789 in Berlin aufgeführt.

Die Theaterunterhaltungen in Eſterház erſtreckten ſich auch auf die Vorſtellungen wandernder Schauſpielertruppen. Während „draußen im Reich“ die Geſellſchaften Schuch, Schönemann, Ackermann, Koch, Wäſer, Seyler und namentlich jene des Döbbelin, dem die Bühne ſo vieles zu danken hat, als die bedeutendſten genannt wurden, gab es ſolche, die ausſchließlich Öſterreich zu ihrem Wirkungskreis erwählten und Wien, Brünn, Graz, Salzburg, Wiener-Neuſtadt und die ungariſchen Städte Peſt, Temesvar, Ödenburg, Preßburg bereiſten. Die vorzüglichſten Truppen beſaßen die Principale Hellmann und Koberwein, Paſſer und Wahr, Paul und Meyer, Diwaldt, Laſſer, und Mayer. Wir finden ſie ſämmtlich der Reihenfolge nach in Eſterház, wo ſie oft auf eine Reihe von Monaten engagirt wurden. Sie machten ſich zur Aufführung von Trauer-, Schau- und Luſtſpiel, zu Singſpiel und Pantomime verbindlich und mußten täglich bereit ſein, den Fürſten „mit einer Komödie zu bedienen“. Zudem mußten ſie, wie wir geſehen, für die Rollen im Marionettentheater die erforderlichen Perſonen ſtellen. Die Truppe beſtand durchſchnittlich aus 10 bis 14 Perſonen und erhielt Wohnung (5—7 eingerichtete Zimmer nebſt „moderirter Holz- und Licht-Nothdurft“) im Muſikgebäude oder, wenn dieſes beſetzt war, im Gaſthof. Der Principal, der immer auch ſelbſt Schauſpieler war, bezog für ſich und ſeine Leute wöchentlich 100 Gulden. Das Repertoire umfaßte die beliebteſten und neueſten Stücke, von denen ſich manche (z. B. „der Schneider und ſein Sohn“, „der Hausvater“, „der Juriſt und der Bauer“, „der Bettelſtudent“) jahrzehntelang auf allen Bühnen behaupteten, andere längſt verſchollen ſind. Mit Genugthuung findet man aber auch Werke wie „König Lear“, „Hamlet“, „Götz von Berlichingen“, „Stella“, „Emilia Galotti“, „Minna von Barnhelm“, „Fiesco“, „Kabale und Liebe“, „Maria Stuart“. Der Fürſt liebte es, wenn die Schauſpieler ihren Witz etwas derb auftrugen, ließ aber niemals Gemeinheiten zu; Hanswurſtiaden und extemporirte Stücke, damals ohnehin im Abſterben begriffen, waren in vorhinein ausgeſchloſſen. Über die genannten Principale bleibt noch einiges zu ſagen übrig. Franz Paſſer kam von Graz und ſpielte im Sommer 1770 und 71. Als Kaiſer Joſeph im erſteren Jahre die königliche Freiſtadt Ödenburg beſuchte, die ſeit 1681 kein gekröntes Haupt in ihren Mauern geſehen hatte, ließ der Fürſt

Paſſer und ſeine Truppe dorthin kommen, wo ſie die Auszeichnung genoſſen, im Stadttheater vor dem Kaiſer zu ſpielen und dann fürſtlich belohnt wurden. (W. Diarium.) Karl Wahr hielt ſich in den Jahren 1772, 76 und 77 in Eſterház auf und ging dann nach Preßburg zum Grafen Georg Csaky, einem paſſionirten Kunſtfreunde, der für ſich eigens ein Theater aus Stein erbauen ließ. Unter Wahr's Truppe befand ſich der Schauſpieler Chriſt. Ludwig Seipp, der ſpäter ſelbſt Principal wurde und viele Theaterſtücke ſchrieb; er ſoll 1774 der erſte geweſen ſein, der Shakeſpeare's „König Lear" für die deutſche Bühne bearbeitete, worüber ſich Wieland im „Deutſchen Merkur" aufhielt. Seipp übernahm 1793 das damalige Theater in der Vorſtadt Landſtraße und ſtarb daſelbſt am 20. Juni allgemein geſchätzt als charakterfeſter Mann.[13] Für die Wahr'ſche Truppe ſchrieb Haydn u. a. die Muſik zu Hamlet, Lear, Götz von Berlichingen. Franz Diwaldt's Truppe begann im October 1778; mit ihr wurde dann jährlich der Contract erneuert bis 1785; auch dieſe Truppe hatte in Schletter ihren Theaterdichter. Im Repertoire Diwaldt's ſind bis 1785 „Fiesco", „Kabale und Liebe" und „Maria Stuart" genannt; unter ihm hielt ſich im J. 1780 der Schauſpieler Joſ. Kettner auf, der 1790 bei Schikaneder ſpielte und im April 1791 auf kurze Zeit das obige Vorſtadttheater (auf der Landſtraße) übernahm, das nach ihm ſeine in Eſterház erheirathete Frau Eliſe weiterführte. Unter dem Perſonal des Principals Laſſer (1787) iſt Gieſeke genannt, der dann im Schikaneder-Theater in die Entſtehungsgeſchichte der „Zauberflöte" verwebt iſt. Noch iſt Berner mit ſeiner Kindertruppe zu erwähnen, der vorübergehend in Eſterház ſpielte; es iſt derſelbe, dem wir ſchon früher (Bd. I. S. 160) begegnet ſind und der viele Städte Deutſchlands mit Haydn's „Asmodeus" bekannt machte. — Außer den oben genannten Bühnenwerken ſind noch „die Feuersbrunſt" (1774) und „der Zerſtreute" (1776) zu nennen, für die Haydn die Muſik zu den Zwiſchenacten ſchrieb und die dann als ſelbſtſtändige Symphonien erſchienen.[14] Auf letzteres Stück kommen wir ſeinerzeit noch zurück.

13 Seine Biographie bringt der Gothaer Theater-Kalender 1794, S. 113 f.; er ſelbſt ſchrieb über ſeine Reiſen im Jahrgang 1788, S. 204.

14 Scheibe wird als der erſte genannt, der 1738 für die Neuberin (Karoline Weißenborn) Symphonien zu Schauſpielen ſchrieb, die mit dem Inhalt

Die Muſikkapelle zählte durchſchnittlich 16 bis 22 Mitglieder; die Geigen waren doppelt oder höchſtens dreifach beſetzt; Viola und Contrabaß doppelt, Violoncell einfach. Zu den Blasinſtrumenten zählten Flöte, Oboen, Fagotte und Waldhörner (letztere meiſt vierfach) und nach Bedürfniß Trompeten und Pauken (Klarinetten waren nur in den Jahren 1776—78 in Gebrauch). Die Proben wurden Vormittags abgehalten; Productionen vor dem Fürſten oder vor Gäſten fanden Nachmittags ſtatt; gemiſchte Akademien (Vocal- und Inſtrumental) zuweilen Abends. Der große Prachtſaal diente bei außergewöhnlichen Feſten zur Tafelmuſik, wie ſie nach damaliger Sitte auch am kaiſerlichen Hofe gang und gäbe war.[15] Zu kleineren Familien-Diners wurden einzelne Sänger und Virtuoſen in die Appartements beſchieden. Für ſeine eigene Perſon behielt ſich der Fürſt das Streichquartett vor, das ſich ausſchließlich im fürſtlichen Muſikzimmer producirte, wobei Tommaſini, des Fürſten Liebling, immer am erſten Pult. Hier war es auch, wo der Fürſt im engſten Kreiſe die eigens für ihn componirten Barytonſtücke von Haydn, Tomaſini, Kraft und Pichl ſpielte, wobei ihm die Kapellmitglieder Franz oder Liebl und nach ihnen Anton Kraft auf demſelben Inſtrument ſecundirten. Bei den Trios für Baryton, Viola und Baß mag wohl auch Haydn häufig die Viola geſpielt haben. Daß er ſich einmal unterfing, auch auf dem Baryton vor dem Fürſten zu glänzen, haben wir ſchon erfahren.[16]

Der faſt gänzliche Mangel an lohnenden Ausflügen, die Entbehrung jeder Unterhaltung kettete die Leute euger zuſammen; der ganze Muſikerſtand bildete ſozuſagen eine einzige große Familie, die in gegenſeitiger Erheiterung einen Erſatz ſuchte für den Mangel freierer Bewegung. Obwohl der Fürſt ſtreng auf Ordnung hielt, mag das Leben mitunter doch wohl locker geweſen ſein und man erzählt ſich hierüber manche nicht wiederzugebende Anekdote, die glaubwürdig erſcheint, wenn man bedenkt, daß das ganze Perſonal, Muſiker und Sänger, in einem einzigen Hauſe

---

derſelben übereinſtimmten. Hertel und Agricola folgten dem Beiſpiele. (Leſſing's Anſicht über dieſes Verfahren, ſiehe deſſen Hamburg. Dramaturgie, 26—28. Stück.)

15 Vergl. Bd. I. S. 82.

16 Siehe Band I. S. 253.

in engſter Beziehung zu einander lebte. Dieſes Muſikgebäude enthielt zu ebener Erde 17, im oberen Stockwerk 37 Zimmer. Ein Concept, vermuthlich aus dem Jahre 1776, zeigt uns die Verwendung dieſer Räume. Außer dem Vice-Pfleger, Maler, Copiſten und zwei Scholaren, Dienſtboten und den für die Komödianten reſervirten Zimmern war der Reſt ausſchließlich von den Sängern, Sängerinnen und Muſikern bewohnt. Wir finden hier 11 Ehepaare (jedes mit 2 Zimmer), 16 Muſiker (je 2 in 1 Zimmer), Sänger, Sängerinnen und einige Muſiker (jedes 1 Zimmer); nur Haydn mit ſeiner Frau hatte drei Zimmer zur Verfügung.

Ein anſchauliches Bild einer in Eſterház durchlebten Saiſon bietet uns das vielleicht einzige noch erhaltene in der Beilage I mitgetheilte Verzeichniß der im Jahre 1778 aufgeführten Opern, Schauſpiele, Marionettenſpiele und Concerte. Wir erſehen auch daraus, daß der Aufenthalt in Eſterház ſich in einer Weiſe ausdehnte, die im Hinblick auf die dortigen klimatiſchen Verhältniſſe der geſammten Künſtlerwelt manchen Stoßſeufzer entlockt haben mag. —

Faſſen wir nun Muſikkapelle und Oper in engerem Rahmen zuſammen. Das Verzeichniß der Mitglieder iſt in der Reihenfolge ihres Eintrittes in die fürſtlichen Dienſte in der Beilage II zuſammengeſtellt. Die jährlichen Ausgaben für den Geſammtkörper betrugen bis in die 70er Jahre ſammt Werth der Naturalien-Zugaben gegen 10,000 Gulden rhein. und erhöhten ſich im nächſten Jahrzehnt um einige Tauſend. Zu Ende 1775 wurden alle Reſolutionen uud Contracte caſſirt und am 1. Januar 1776 erneuert,[17] wobei auch in einzelnen Fällen die Gehalte erhöht wurden. Wenn wir vorerſt das Orcheſter betrachten, ſo finden wir, daß dieſe Gehalte durchſchnittlich jenen im Wiener

17 Das Contract-Formular lautete: 1. Soll der Herr Contrahent einen auferbaulichen chriſtlich gottgefälligen Lebenswandel führen. 2. Hat er dem Kapellmeiſter Hayden in Allem Gehorſam zu leiſten. 3. Soll er aller Orten und zu allen Zeiten, wo und wann es S. D. gefallen wird Muſique zu machen, ſich in ſeiner Art und Gattung in der Muſique gebrauchen laſſen. 4. Soll er ohne beſondere Erlaubniß S. D. ſeinen Dienſt nicht verabſäumen, oder anderwärts Muſique machen, oder von dem Ort wo S. D. Muſique haben, ſich entfernen. 5. Wird beiden unterſchriebenen Theilen eine wechſelſeitige halbjährige Aufkündigung vorbehalten.

Hof-Operntheater ſelbſt noch in den 30er Jahren unſers Jahrhunderts gleichkamen und ſie mitunter ſelbſt überſtiegen. Es bezogen beiſpielsweiſe in Eſterház ein Violiniſt 250—480 Gulden rhein.[18] (gegen 250—300 in Wien); ein Celliſt 430 Gulden (gegen 250—300); ein Contrabaſſiſt 400 Gulden (gegen 300); ein Fagottiſt 300—400 Gulden (gegen 250—350); ein Waldhorniſt 300—500 Gulden (gegen 250—350), wobei, wohlgemerkt, in Eſterház noch freies Quartier, Naturalien (6—9 Eimer Wein, 20—30 Pfund Kerzen, 3—6 Klafter Brennholz „gut authentiſches") und alle 2 Jahre eine Sommer- oder Winter-Uniſorm hinzukamen. Das Orcheſter zählte durchaus tüchtige Kräfte, und wenn auch nicht Alle Virtuoſen waren, was dem Ganzen eher ſchadet als nützt,[19] ſo erlangten ſie doch ſchon durch das tägliche Zuſammenſpielen eine Routine, daß man ſich die Ausführung wohl nicht anders als vorzüglich denken kann. Viele waren in doppelter Eigenſchaft thätig: bei der Geige oder dem Contrabaß halſen die Bläſer oder auch einige der untergeordneten Sänger aus und bei den Bläſern wurde nach Bedarf die Feldharmonie zugezogen. Für die Pauke fand ſich jederzeit eine Aushülfe und iſt daher nach dem Tode des wunderlichen Adamus Sturm (I. 214) kein Pauker mehr namhaft gemacht. Manche Mitglieder findet man ſpäter in Wien im Opernorcheſter und in der Hofkapelle, oder als Virtuoſen concertirend, und wiederum wurden andere von dort verſchrieben. Die ſchon erwähnte beſcheidene Beſetzung (16—22 Mitglieder) hat man ſich ſtets vor Augen zu halten bei der Beurtheilung der meiſten früheren Symphonien Haydn's, auf welche die Tonſtärke unſeres heutigen Orcheſters (häufig allein ſchon 40 Violinen und 10 Bäſſe!) erdrückend wirken muß. Als die bedeutendſten Muſiker, die bis zum Jahre 1790 erſcheinen, ſind zu nennen: Tomaſini, Roſetti, Fuchs, Meſtrino, Mraw (Violine); Weigl, Küffel, Marteau, Kraft, Bertoja (Cello); Schieringer (Contrabaß); Hirſch (Flöte); beide Griesbacher (Klarinette); Colombazzo, Poſchwa, Czerwenka (Oboe); Peczival (Fagott); Steinmüller, Franz, Oliva, Pauer, Eckhardt, Lendway (Waldhorn).

---

18 Concertmeiſter Tomaſini hatte in ſteigender Gage 800 Gulden.

19 „Eine Welt von Königen, die keine Herrſchaft haben", nennt Schubart ein ſolches Orcheſter. (Ideen zu einer Äſthetik der Tonkunſt.)

Zur ſpeciellen Kammermuſik des Fürſten gehörten Lidl und Franz (Baryton) und Joh. Bapt. Krumpholtz (Harfe). Am längſten (bis zur Auflöſung der Kapelle im J. 1790) dienten außer dem uns ſchon bekannten Tomaſini, der bis zu ſeinem Tode (1808) in der Kapelle verblieb, der Contrabaſſiſt Schieringer (ſeit 1767), die Waldhorniſten Oliva und Pauer (ſeit 1769), Flötiſt Hirſch (ſeit 1776) und Celliſt Kraft (ſeit 1778.)

Wir wenden uns dem Geſang-Perſonal der Oper zu. Die Mitglieder waren auf 1, 2 und 3 Jahre engagiert und ihr Contract wurde dann nach Umſtänden erneuert. So finden wir unter den Sängerinnen Saſſi (mit 5 Jahren), Spangler, Prandtner, Valdeſturla (6), Metilda Bologna (9). Noch ausdauernder waren die Sänger: Moratti (8 Jahre), Braghati (9), Lambertini (10), Totti (12), Bianchi und Ungricht (14), ja ſelbſt, weit über unſer geſtecktes Ziel hinaus, der Tenoriſt Dichtler und der unverwüſtliche Baſſiſt Specht (36 und 38 Jahre, von denen allerdings nur 22 Eſterház angehörten). Die Gehalte[20] betrugen 500—1000 Gulden rhein.; bei Ehepaaren (häufig die Männer im Orcheſter) bis zu 1300 Gulden. Auch hier waren damit freies Quartier und die üblichen Naturalien verbunden; einzelne Sängerinnen erhielten überdies jährlich ein Kleid „nach hohem Wohlgefallen“ (oder nach Belieben dafür 100 Gulden). Die vorzüglichſten Mitglieder laſſen ſich etwa nach Maßſtab der ihnen zugetheilten Rollen und ihrer Gehaltshöhe beſtimmen. Von den Sängerinnen: Weigl, Spangler (mit Friberth vermählt), Cellini, Jermoli, Tauber, Ripamonti, Valdeſturla, Tavecchia, die Schweſtern Bologna, Speccioli, Delicatti, Saſſi, Raimondi, Benvenuti, Zecchielli, Melo. Von den Sängern: Friberth, Bianchi, Jermoli, Pesci, Pezzani, Roſſi, Braghati, Negri, Speccioli, Manchini, Moretti, Rencini, Paolo, Prizzi, Amici, Majeroni.

Faßt man dieſes Perſonal, das ſich aus den verſchiedenſten

---

20 Sie wurden häufig in Ducaten bemeſſen: 1 # ordinär, holländ. oder kaiſerlich = 4 Gulden 14 Xr. rhein.; 1 # Kremnitzer = 4 Gulden 22 Xr. (vor dem Patent vom 1. Sept. 1783 nur 4 Gulden 18 Xr., Fr. Nicolai IV. S. 487), 1 Zechine = 4 Gulden 22 Xr., ganze Souverain = 12 Gulden 40 Xr.

Ländern fortwährend erneuerte, in ſeiner Geſammtheit auf, ſo wird man zugeben müſſen, daß eine ähnliche Privat-Kapelle vordem kaum irgendwo exiſtirte; überboten wurde ſie allerdings noch vom zweiten Nachfolger des Fürſten in ihrer Zuſammenſtellung in den Jahren 1800—13. Man darf aber auch annehmen, daß die Gegenwart ſo mancher hervorragender Mitglieder nicht ohne veredelnden Einfluß auf den Gemeingeiſt dieſer, durch Dienſtpflicht und örtliche Verhältniſſe ſo eng verbundenen Künſtlerſchaar bleiben konnte. Andererſeits aber empfing auch Haydn durch den ſteten Wechſel des Perſonals fortwährend erfriſchende Anregung, ſowie Vertrautheit mit dem auswärtigen Muſikleben. Er ſelber kam bis zu ſeiner Reiſe nach London nicht über die Grenzen des Vaterlandes hinaus, aber ſeine Untergebenen trugen ſeinen Namen allüberall hin und bekräftigten den Ruf, den ihm ſeine Compoſitionen längſt ſchon erworben hatten.

Zum Schluſſe mögen hier noch einige Daten über ſolche Mitglieder folgen, die dazu Anlaß bieten und über deren Aufenthalt in Eſterház bisher wenig oder nichts bekannt wurde. Vom Orcheſterperſonal ſind es die Mitglieder Tomaſini, Meſtrino, Mraw, Fuchs, Marteau und Lidl.[21] Roſetti (deſſen Namen man nicht ohne einiges Befremden hier finden wird), Kraft und Krumpholtz ſind unter die Zahl der Schüler Haydn's zu Ende des Jahres 1779 aufgenommen.

Über Luigi Tomaſini's Talent und Stellung wurde ſchon früher (Bd. I. S. 261) geſprochen. Weitere Nachforſchungen ergaben ſeitdem, daß er 1741 zu Peſaro in Italien geboren und 1757 vom Fürſten Paul Anton von Italien aus als Kammerdiener nach Eiſenſtadt mitgenommen wurde. Dieſer Umſtand macht es nun erklärlich, warum über ihn nirgends ein Anſtellungsdecret als Mitglied der Kapelle aufzufinden war. Es bleibt unerklärlich, daß der Fürſt, der doch deſſen Talent gekannt haben mußte und ihn vielleicht aus eben dieſem Grunde in ſeine Dienſte aufnahm, nicht ſchon früher ihn der Kapelle einverleibte. Freilich: dieſe erhielt erſt durch Haydn's Anſtellung ihren erſten kräftigen Anſtoß und der neue Kapellmeiſter mochte nicht wenig erfreut geweſen ſein, im Schloſſe ſelbſt ein ſo erwünſchtes Talent zu entdecken.

---

21 Band I wurden ſchon erwähnt: Weigl (S. 264), Steinmüller (S. 266), Franz (S. 267).

Die wenigen bisher bekannten Daten über Nicolo Meſtrino aus Mailand, den ausgezeichneten Violinvirtuoſen und Componiſten für ſein Inſtrument, finden hier eine gewiß unerwartete Ergänzung. Meſtrino wurde im November 1780 auf zwei Jahre in die Kapelle aufgenommen, blieb aber bis Ende Januar 1785. Er ging dann, wie wir ſpäter ſehen werden, nach Preßburg zum Grafen Ladislaus Erdödy und ſoll 1790 in Paris geſtorben ſein. Sein Gehalt in Eſterház zählte zu den bedeutenderen: 480 Gulden nebſt den üblichen Emolumenten. In der Kapelle war er ſehr geſchätzt und der Fürſt nannte ihn nur ſeinen „Nicoletti".

Franz Mraw (Mraſ), ein vorzüglicher Violiniſt aus Böhmen, war in den Jahren 1784—86 in der Kapelle und hatte gleichen Gehalt mit Meſtrino; er war vordem in der Kapelle des Grafen Kolowrat in Prag, ging von Eſterház aus zum Fürſten Batthyáni und ſtarb (nach Dlubacz und Rieger, die allein ſeiner erwähnen[22]) 1792 in Dienſten des Fürſten Graſſalkovics.

Peter Fuchs (Fux), ebenfalls ein vortrefflicher Violinſpieler aus Böhmen und auch vorzüglicher Lehrer, wurde (nach den Acten der Tonkünſtler-Societät) am 22. Jan. 1753 geboren. Er bildete ſich in Prag aus, war 1781 und 82 in Eſterház und trat 1787 in die kaiſerliche Hofkapelle zu Wien, wo er bis zu ſeinem Tode (15. Juli 1831) verblieb.[23]

Franz Xaver Marteau (recte Hammer), ein ſehr geſchätzter Violoncelliſt und Componiſt, war in der Kapelle von März 1771 bis Ende 1778. Auch ihn werden wir in Preßburg wiederfinden. Er war Mitglied der Tonkünſtler-Societät in Wien von 1776 bis 1813. Weder Geburts- noch Todesjahr von ihm iſt bekannt.

Andreas Lidl, Virtuoſe auf dem Baryton, war beim Fürſten in den Jahren 1769 bis 74. Schubart hörte den „ſüßen" Baryton 1776 in Augsburg.[24] 1778 trat Lidl in London auf, wo er auch ſtarb; Nachkommen von ihm leben daſelbſt noch jetzt.

---

22 Künſtlerlexikon für Böhmen. Bd. II. S. 341. Statiſtik von Böhmen (Rieger). S. 260.

23 Das hier und da mit 1804 angegebene Todesjahr iſt dahin zu berichtigen.

24 Schubart's Leben und Geſinnungen, herausg. von deſſem Sohne Ludwig. Stuttgart 1793. S. 29 u. 122.

Lidl's Vortrag bezauberte durch „ſüße Anmuth, mit deutſcher Kraft verbunden, durch überraſchende Bindungen mit der harmonievollſten Melodie". Er vervollkommnete ſein Inſtrument in der Art, daß er die unteren Saiten, welche die Begleitung ausmachen, bis auf 27, worunter auch die halben Töne begriffen ſind, vermehrte.[25]

Vom Geſangperſonale ſeien nur die Sängerinnen Tauber, Ripamonti, Valdeſturla und Bologna hervorgehoben.[26]

Maria Anna Tauber, 1777 auf ein Jahr engagirt, bringt uns mit dem, von Kaiſer Joſeph kaum erſt gegründeten National-Singſpiel zuſammen. Sie ſang im März 1778 in einer Akademie der Tonkünſtler-Societät (in Metaſtaſio's Oratorium *La Passione del Redentore*, Muſik von Joſ. Starzer) und hatte das Glück, dem Kaiſer zu gefallen, der ſie ſeinem Regiſſeur Müller mit den Worten empfahl: „Ich habe eine gewiſſe Tauber aus Eſterház ſingen gehört, die eine gute Stimme hat und aus der etwas werden kann. Hier haben Sie eine kleine Oper; laſſen Sie dieſe gleich einſtudieren und geben Sie der Tauber die Rolle der Lucile".[27] Die Oper war das einactige Singſpiel „Lucile" von Grétry. Die Tauber trat bei der erſten Aufführung im National-Hoftheater am 29. Juni 1778 auf, erhielt aber nicht den erwarteten Beifall; die Rolle wurde ihr abgenommen und der Marianne Lange (der erſten Frau des Hofſchauſpielers Lange) übergeben. Wie wir früher geſehen, reiſte die Tauber dann als Frau des Marionetten-Directors Pauersbach nach Rußland.

Von Barbara Ripamonti, im April 1778 mit ihrem Manne, Violiniſt Franziscus Ripamonti, auf 3 Jahre, dann 1781—86 allein (mit 200 Kremnitzer Ducaten = 480 Gulden) engagirt, liegen zwar keine näheren Daten vor, doch rühmt ſie die Tradition als eine vorzügliche Sängerin. Haydn ſchrieb für ſie die Rolle der Coſtanza in *l'Isola disabitata*. Sie ſang damals (am 6. Dec. 1779) in vorgerückter Schwangerſchaft, denn ſchon am 12. Jan. 1780 wurde ſie in Eſterház von Zwillingen entbunden.

---

25 Muſikal. Almanach auf das Jahr 1782 (Junker), S. 30. Gerber's Lexikon 1790. S. 805. Über das Baryton ſiehe Bd. I. S. 249—257.

26 In Bd. I wurden erwähnt: Die Ehepaare Weigl (S. 264), Friberth (S. 270) und Dichtler (S. 271).

27 Müller's Abſchied von der Bühne, S. 259.

Coſtanza Valdeſturla aus Piſa, von Juli 1779 bis Juli 1785 in Eſterház, hatte vordem in Italien Triumphe gefeiert. Haydn ſchrieb für ſie die Hauptrollen in ſeinen drei letzten Opern. Von Eſterház ging ſie nach Leipzig, wo ſie 1786 J. G. Schicht, den ſpäteren Cantor der Thomasſchule (1810—23) heirathete. Sie war durch 19 Jahre eine der bedeutendſten Sängerinnen der Gewandhausconcerte. 1788 ſang ſie Haydn's Cantate „Deutſchlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen", begleitet von Karl Franz auf dem Baryton. (Bd. I. S. 257).

Das vorzügliche Schweſterpaar Maria und Matilde Bologna wurde im Mai 1781 engagirt und bezog 300 Kremnitzer Ducaten (= 1290 Gulden) Gehalt. Maria ſtarb in Eſterház am 17. Mai 1784, 30 Jahre alt. Vergebens wünſchte der Fürſt, ihre Stelle durch eine dritte Schweſter zu erſetzen, behielt aber Matilde bei bis 1790 mit erhöhter Gage (1000 Gulden). Maria ſang in Haydn's *Orlando Paladino* und *Armida*, in Traetta's *Ifigenia in Tauride* die Titelrolle und blieb neben der Saſſi und Benvenuti das vorzüglichſte Mitglied der Oper in der letzten Zeit der Kapelle.

Vergegenwärtigen wir uns nun Haydn ſelbſt inmitten ſeiner Umgebung; ſehen wir was ſeine Amtsthätigkeit erheiſchte, wie er die wenigen freien Stunden für ſich verwerthete und wie er ſich den Licht- und Schattenſeiten ſeiner Lage gegenüber verhielt. Die Gleichförmigkeit des Lebens im Allgemeinen unterbrachen häufige Beſuche aus den höheren und höchſten Ständen, die zu Unterhaltungen im engeren Kreiſe, oder auch zu glänzenden Feſten Veranlaſſung gaben. Hier ſowie an den Gedenktagen in der fürſtlichen Familie ſpielte die Muſik ſtets eine Hauptrolle, wobei Haydn Alles anzuordnen und vorzuſorgen hatte. Auch außerdem galt es, Proben mit der Oper und mit dem Orcheſter abzuhalten, den Sängern und Sängerinnen ihre Rollen einzuſtudieren, austretende Künſtler durch neue zu erſetzen, Streitigkeiten zu ſchlichten, Überhebungen entgegen zu treten, den Bedürftigen ein Fürſprecher beim Fürſten zu ſein, ja ſelbſt um den Souffleur ſich

zu kümmern.[1] Bei ſo vielſeitigen, aufreibenden Anſorderungen mag man wohl ſtaunen, wie Haydn im Stande war, auch noch ſo zahlreiche Werke zu ſchreiben und dazu die nöthige Friſche und Freudigkeit zu bewahren.

Mit ſeinem Orcheſter war Haydn ein Herz und eine Seele; er nannte die Mitglieder ſeine Kinder und ſie ihn Papa. Es iſt ein kleiner aber bezeichnender Zug von liebenswürdiger Collegialität, wenn Haydn im Adagio einer Symphonie in der Flötenſtimme ſeinem Untergebenen (Hirſch) mit eigener Hand zur Orientirung mit den Worten nachhilft: „Freund! Suche das Erſte Allegro.“ (Dies iſt nämlich angehängt an das Finale und von Haydn ſelbſt geſchrieben.) Bei den Proben nahm er es ſehr genau; ließ einzelne Stellen ſo lange wiederholen, bis die Ausführung ſeinem Wunſche entſprach, ohne aber dabei je heftig oder ungeduldig zu werden; lautes Rufen kam nie vor. Er dirigirte vom erſten Violinpulte aus und griff gelegentlich auch ſelbſt mit ein. In England gab er nach damaliger Sitte vom Clavier aus den Takt, welche Art er dann beibehielt. Bei humoriſtiſchen Stellen, auf die er beim Componiren beſonderes Gewicht gelegt hatte, ſchmunzelte er im Voraus und beobachtete den Eindruck, den ſie hervorriefen. Aber auch ſonſt gab ſich in ſeinen Mienen kund, wie ſeine Seele beim Schaffen bewegt war. Dies zeigte ſich in erhöhtem Grade bei Werken, die er mit ſeinem Herzblut geſchrieben hatte, wie z. B. ſpäter bei der „Schöpfung“. „Mir war ſeine Mimik höchſt intereſſant (ſchreibt ein Correſpondent bei Gelegenheit der zweiten öffentlichen Aufführung); er hauchte dadurch dem Perſonal der Tonkünſtler den Geiſt ein, in welchem ſein Werk componirt war und aufgeführt werden mußte. Man las in allen ſeinen, nichts weniger als übertriebenen Bewegungen ſehr deutlich, was er bei jeder Stelle gedacht und empfunden haben mochte.“ Den Sängern und Inſtrumentaliſten geſtattete er nicht, ihre Parthien mit Verzierungen auszuſchmücken, und wenn es hin und wieder verſucht wurde, ſagte er: „Ich kann das ſchon

---

1 „Was Muſik und Acteurs, ſowie das Souffliren betrifft, wird der Kapellmeiſter Haiden ſorgen und Ordnung zu halten wiſſen.“ (Verordnung aus den 70er Jahren.) Die Fama bürdet ihm auch das Clavierſtimmen auf, wofür jedoch der Baſſiſt Specht eigens honorirt wurde, ſowie er auch die Kunſtuhren im Schloſſe und im Mon-Bijoux in Stand zu halten hatte.

auch und wenn ich es gewollt hätte, würde ich es ſo geſchrieben haben."

Wir erfuhren ſchon früher,[2] daß Haydn ſich den Umgang mit Dittersdorf für ſein Violinſpiel zunutze gemacht hatte; nun ſehen wir ihn auch in Eſterház bei der Kammermuſik abwechſelnd die Violine oder Viola übernehmen. Ebenſo liebte er es, bei ſeinen Wiener Beſuchen im Quartett mitzuwirken, wie z. B. bei Kelly, Tenoriſt bei der italieniſchen Oper 1783—87; Dittersdorf, Mozart und Vanhal waren ſeine Partner, Paiſiello und der Operndichter Caſti waren zu Gaſt.[3] In den Familien Neuwirth[4] (kaiſ. Beamter), Andreas Scherzer (kaiſ. Appellationsſecretär), v. Genzinger (viel geſuchter Damenarzt) blieben die Quartettabende mit Haydn in lieber Erinnerung. Haydn hatte ſpäter in Wien auch im eigenen Hauſe Quartett, bei dem er die Viola ſpielte. Der damals jugendliche Karl Khym[5] ſpielte dabei die erſte Violine und als er ſich einmal ängſtlich zeigte, munterte ihn Haydn mit den Worten auf: „Nur Courage, Junge! du wirſt dich doch nicht vor mir fürchten, ich bin ja ſelber nur ein ſchlechter Spieler". — Ein einzigesmal finden wir Haydn auch als Soloſpieler erwähnt. Zinzendorf,[6] der am 28. Mai 1772 Eſterház beſuchte, beſchreibt in ſeinem Tagebuche

---

2 Bd. I. S. 140.

3 Kelly, *Reminiscenses*, vol. I. p. 241.

4 Die Familie bewahrte noch die autographe Partitur von 6 Streichquartetten, comp. 1771, nunmehr dem Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien geſpendet.

5 Nachmaliger kaiſ. Rath und Cammeral-Zahlmeiſter, Schwiegervater des Primararztes Dr. Joſeph Ritter von Standthartner.

6 Karl Graf von Zinzendorf und Pottendorf, wirkl. geh. Rath, Staats- und Konferenz-Miniſter, Ritter des hohen deutſchen Ordens, Land-Kommenthur der Balley Öſterreich, geb. zu Dresden 1739, 5. Januar, geſt. zu Wien 1813, 5. Januar. Die hohe Stellung, die dieſer Staatsmann bekleidete, brachte es mit ſich, daß derſelbe unabläſſig mit den Kreiſen des höchſten Adels, der Kunſt und Wiſſenſchaft verkehrte, leider nur zu oft und zu lange unterbrochen durch ſeine Reiſen ins Ausland. Gewohnt, von früheſter Jugend an bis zu ſeinem Lebensende ein Tagebuch zu führen, ſind uns dadurch nach jeder Richtung hin zahlloſe werthvolle Aufzeichnungen erhalten. Auch die Muſik ging nicht leer aus, und wenn auch gerade hier die Quellen ſpärlicher und beſcheidener fließen, ſo bieten ſie doch ſo manche ſchätzenswerthe Gabe, ſei es auch nur, um mitunter bisher zweifelhafte Daten zu berichtigen oder feſtzuſtellen. Einen ausführlichen Nekrolog über Zinzendorf bringt die Wiener Zeitung 1813, Nr. 7.

Schloß und Park. Um 6 Uhr nach der Tafel, der auch die Fürſten Louis und Ottokar Starhemberg beiwohnten, war Muſik: »*Deux chanteuses chanterent fort bien; Hayden joua de violon*«. Die kleine Geſellſchaft beſuchte dann auch das Theater, wo „der Poſtzug" gegeben wurde. — Wir können hier auch den Fall anreihen, wo Haydn ein einzigesmal Clavier öffentlich ſpielte. Es war in London am 1. Juni 1792, wo er (wie ſein Tagebuch erwähnt) im Benefice der Sängerin Mara derſelben „ganz allein mit dem Pianoforte eine ſehr *difficult* engliſche Arie von Purcell" [*from Rosy Bowers*] begleitete. Einmal ſah ſich Haydn auch genöthigt, eine ſeiner Compoſitionen vor dem Fürſten zu ſpielen. „Vor 3 Tagen (ſchreibt er 1790 an ſeine verehrte Freundin v. Genzinger) mußte ich dieſe Sonate bei unſerer Mademoiſelle Nanette in Gegenwart meines gnädigſten Fürſten abſpielen." Nach Ausſage Prinſter's (Mitglied der Kapelle) ſpielte Haydn nach ſeiner Rückkehr von London nie mehr Solo, weder auf der Violine noch auf dem Clavier; doch blieb letzteres für Augenblicke der Dolmetſch ſeiner ſeligſten Empfindungen noch kurz vor ſeinem Tode.

Trotz ſeiner angeſtrengten Amtsthätigkeit fand Haydn noch Zeit zum Unterricht; ſeine Schüler in Compoſition ſind ſchon genannt. Außer dieſen nöthigte ihn ſeine Stellung, auch vornehme, dem Fürſten verwandte Häuſer zu übernehmen. Wir erſehen dies aus einer von ihm ausnehmend ſchön geſchriebenen Bittſchrift an den Fürſten (dat. 1776), in der er ihm zu wiſſen macht, daß ihm vom Grafen Erdödy „wegen Zufriedenheit ſeines Scholarens" zwei Pferde und ein Wagen geſchenkt worden ſeien. Da er aber außer Stande ſei, die Pferde zu erhalten, ſo bitte er den Fürſten, ihm „nach höchſter Willkühr Heu und Haber zu reſolviren". Die benöthigte Fourage wurde ihm denn auch in Gnaden zugeſtanden und bis zu des Fürſten Tod jährlich ſeinem Gehalte zugeſchlagen. Daß Haydn das Geſchenk auch praktiſch ausnutzte, zeigt uns ein Brief, dat. 1786, an ſeine eben genannte „allerliebſte Nanette" (Peyer, Kammermädchen des Grafen Appony), worin er ihr ſeinen Beſuch in Preßburg ankündigt. Haydn nahm den Weg längs der öſtlichen Seite des Neuſiedler Sees, jener einſt troſtloſen Gegend, die vor Errichtung des erwähnten Dammes bis Pomaggen geradezu unpaſſirbar war. Haydn ſchreibt, er werde mit ſeinen „eigenen Pferden" von Eſter-

ház (über Pomaggen) bis Frauenkirchen fahren und von da ab mit gräflicher Gelegenheit den Weg bis Preßburg fortſetzen. Vier Jahre ſpäter (1790) ſchreibt er an Frau v. Genzinger: „ich habe meinen getreuen ehrlichen Kutſcher verloren".

Auch als Organiſt lernen wir Haydn kennen. Hatte er einen freien Sonntagsmorgen, ſo ging er nach dem Orte Szeplak und ſpielte dort zu ſeinem Vergnügen die Orgel, wovon noch der uralte dortige Schullehrer zu erzählen wußte.[7] Wir werden ſpäter ſehen, daß Haydn in Eiſenſtadt als »*qua Organista*« zu ſeinem jährlichen Gehalt ein ausgiebiges Quantum an Naturalien bezog.

Wenn der Fürſt nach Wien reiſte, nahm er zuweilen auch Haydn mit, dem dann die Zeit nur allzu raſch verflog. Oper und Concert mußte er ſchon im eigenen Intereſſe beſuchen, um ſich in Rapport zu erhalten mit dem Stand der Muſik in der Kaiſerſtadt. Die Orcheſter-Übungen ſeines ſchon früher (Bd. I. S. 91. Anm. 16) erwähnten Freundes, Hofrath v. Kees,[8] dem er häufig ſeine Symphonien zum Durchſpielen zuſandte, waren ihm natürlich von beſonderem Werth. Mit Artaria und andern Muſikalienverlegern gab es Geſchäftliches abzumachen; dann waren es die Häuſer v. Greiner, v. Genzinger, Martines (ſeine ehemalige Schülerin), Weigl und Friberth (die ehemaligen Mitglieder ſeiner Kapelle), die ihn anzogen. Oft aber brach der Fürſt, zum großen Leidweſen Haydn's, ſeinen Beſuch raſch ab. „Die gähe entſchließung Meines Fürſten (ſchreibt er an Artaria) ſich von dem verhaßten Wienn zu entfernen, verurſachte meine ſchleunige Reiſe nach Eſtoras,[8a] und hinderte mich von dem größten Theil meiner Freunde nicht beurlauben zu

7 Mitgetheilt von Conſiſtorialrath Fabian, der früher in Szeplak und vor ſeinem Tode (1871) in Sümör als Dechant fungirte.

8 Vielleicht war es hier, wo Haydn (nach Dies' Überlieferung), von Eiſenſtadt kommend, in einer Straße nächſt dem Stadtthore vor einem Gebäude Halt machte, aus dem ihm eine ſeiner Symphonien, vom Orcheſter ausgeführt, entgegentönte. Vom Diener in ſeinem verſtaubten, abgetragenen Reiſegewand nicht erkannt, gelang es ihm doch durch ein Trinkgeld die Erlaubniß zu erwirken, an der Thüre des Saales zu horchen. Dem Diener wurde endlich der Fremde unbequem und er wollte ihn eben abfertigen, als die Thüre ſich öffnete und einer der Heraustretenden Haydn erkannte und ihn in den Saal führte, wo er jubelnd begrüßt wurde.

8a Wegen der Schreibweiſe Eſtoras (Eſterház) ſiehe Bd. I. S. 206. Anm. 7.

können, derohalben werden auch Sie mich hierinfalls excurſiren.“ Die Beſuche des Fürſten beſchränkten ſich zuletzt faſt nur noch auf die übliche Vorſtellung bei Hofe am Jahreswechſel, wo der Fürſt als Capitain der ungariſchen Garde im Schmuck ſeiner reich mit Juwelen beſetzten Uniform erſchien und der Garde einige Tage ſpäter in ihrem Palais (Fürſt Trautſohn'ſche Palaſt vor dem Burgthor) ein glänzendes Feſt gab.

Haydn fand in Wien durchaus nicht alles für ihn geſtimmt; viele der tonangebenden Muſiker betrachteten ihn mehr als einen Fremden, eine Folge ſeiner Stellung und ſeinem Aufenthalt in Ungarn. Sie wollten ihn, wie wir ſchon geſchehen haben (Bd. I. S. 274), lange nicht als ihnen ebenbürtig oder gar überlegen anerkennen. Und als obendrein ſein Ruf vom Auslande her, wo ſeine Werke raſche Verbreitung fanden, mehr und mehr nach Wien drang, da wuchs auch die Zahl ſeiner Neider und Feinde. Neider („deren ich eine Menge habe“ — ſchreibt er an Artaria) konnten ihm allerdings wenig anhaben, aber die Feinde fanden Mittel und Wege, der Verbreitung und Anerkennung ſeiner Werke zu ſchaden. Haydn empfand dies (wie wir ſpäter ſehen werden) zunächſt bei einer Oper, die er im Auftrag des Kaiſers, zu einer Zeit da dieſer noch nicht von anderer Seite gegen ihn beeinflußt war, für das Nat.-Hoftheater geſchrieben hatte und deren Aufführung hintertrieben wurde. Specielle Gegner hatte Haydn in den 80er Jahren im Muſikzimmer des Kaiſers, wo Muſikdirector Franz Kreibich (der bei der Kammermuſik die erſte Violine ſpielte) und Kammerdiener Strack alles aufboten, Haydn's Quartette fern zu halten, was ihnen nicht ſchwer hielt, da der Kaiſer ohnedies von Haydn's „Späßen“ (wie er ſich gegen Reichardt ausdrückte) nicht viel hielt.[9]

Gegenüber der bekannten ſpäteren Lebensweiſe Haydn's, zur Zeit da er nach Wien überſiedelt war, ſind wir in Eſterház nur auf weniges beſchränkt. Von jener Regelmäßigkeit in der Tagesordnung, die er im Alter beobachtete, konnte in Eſterház nicht die Rede ſein; wohl aber hielt er ſeine frühere Gewohnheit bei, zeitig aufzuſtehen und die Frühſtunden dem Componiren zu wid-

9 „Ich dachte, ihr Herren Berliner liebt ſolche Späße nicht: ich hab' aber auch nicht viel dran.“ Geſpräch mit Kaiſer Joſeph in Wien 1783. (Allg. Muſ. Ztg. XV. S. 667. Reichardt's Autobiographie.)

men. Er lebte ſehr mäßig, bewegte ſich gern im Freien und unterhielt ſich zuweilen unter Freunden mit Kegelſchieben. Grieſinger erzählt uns auch (S. 29), daß Jagd und Fiſchfang in Ungarn ſeine Lieblingserholungen geweſen ſeien. So konnte er es nie vergeſſen, daß er einſt mit einem Schuß drei Haſelhühner erlegt habe, welche auf die Tafel der Kaiſerin kamen. Weniger glücklich war er ein anderesmal mit einem Haſen, dem er nur die Ruthe abſchoß; aber er tödtete zugleich einen Faſan, den ſein Unglück in die Nähe führte, während Haydn's Hund, der den Haſen verfolgte, ſich in einer Schlinge erwürgte. Reiten hatte er ſeit ſeinem Fall vom Pferde auf den Gütern des Grafen Morzin längſt aufgegeben.[10]

Bei ſeinen Spaziergängen war Haydn auf den fürſtlichen Park oder weiterhin, nach Süd und Weſt, auf die weite, von der Kultur noch unbeleckten Pußta mit ihrem eigenthümlichen Gepräge, wie es nur im Ungarlande zu finden iſt, angewieſen. Sei es nun der Blick auf unabſehbare ſonnenerglühte Flächen, ſei es der ſternenflimmernde unermeßliche Horizont mit ſeiner erhabenen Stille: ein Gemüth wie es Haydn beſaß, konnte für ſolche Eindrücke nicht unempfänglich bleiben. Sie mußten ihm einen Erſatz bieten für die aufreibenden Unruhen, die ſeine Stellung mit ſich brachte, einen Erſatz für den Mangel häuslichen Glücks; ſie mußten in ihm jene innere beſeligende Ruhe erzeugen, die aus ſo manchen ſeiner andachterweckenden getragenen Sätze ſo vernehmlich zu uns ſpricht. Iſt doch die ihn umgebende Natur ſtets von weſentlichen Einfluß auf den ſchaffenden Künſtler. Wiederum mußte er ſich in lautem Gegenſatz zu ſolchen Momenten von der charakteriſtiſchen ungariſchen Nationalmuſik herumziehender Zigeuner angezogen fühlen, von der ſich gleichfalls Nachklänge in ſeinen Werken vorfinden. — Sein Weg wird ihn wohl auch öfters zu ſeinen Verwandten geführt haben. Lebte doch ſeine verheirathete älteſte Schweſter Franziska im nahegelegenen St. Nicklo, und deren älteſte Tochter Anna Maria als verheirathete Wirthin zu Uzkér; endlich in Eſterház ſelbſt die dort verheirathete Tochter ſeiner jüngeren Schweſter Anna Maria. Dieſe Verwandten, meiſtens in ärmlichen Verhältniſſen, unterſtützte Haydn ohn' Unterlaß und natürlich ohne Wiſſen

10 Vergl. Bd. I. S. 194.

ſeiner Frau. Auch wurde er von ihnen, wie nicht minder von den Muſikern und Sängern bei Taufen und Hochzeiten als Pathe oder Beiſtand ſelten umgangen; ſah ihn doch die kleine Dorfkirche von Süttör oft genug als opferwilligen Zeugen. Trieb ihn der Verdruß außer Haus, ſo fand er reichen Erſatz in der Anhänglichkeit einer von ihm leidenſchaftlich geliebten Freundin, einer Sängerin, der wir ſpäter begegnen werden.

Verſuchen wir Haydn bei der Arbeit zu belauſchen. Wie fromm-gläubig er ſein Tagewerk begann, erfahren wir aus ſeinem eigenen Munde. Als ihn der durch ſeine volksthümlichen Lieder bekannte Componiſt Schulz im J. 1770 in Eſterház beſuchte, zeigte ihm Haydn zahlreiche fertige und noch unbekannte Arbeiten. Schulz erſtaunte über deren Originalität wie auch über Haydn's Fleiß. Die Frage aber, wie er es anfange, ſo viele an Eigenheit ſo reiche Sachen zu componiren, nahm der echt altdeutſche Künſtler in einem ganz andern Sinne als ſie gemeint war und erwiederte mit rührender Naivetät: „Ja ſehen Sie, ich ſtehe früh auf, und ſobald ich mich angekleidet habe, fall' ich auf meine Kniee und bete zu Gott und zur heiligen Jungfrau, daß es mir heute wieder gelingen möchte. Hab' ich dann etwas gefrühſtückt, ſo ſetze ich mich an's Clavier und fange an zu ſuchen. Find' ich's bald, dann geht es auch ohne viele Mühe leicht weiter. Will es aber nicht vorwärts, dann ſehe ich, daß ich die Gnade durch irgend einen Fehltritt verwirkt habe und dann bete ich wieder ſo lange um Gnade bis ich fühle, daß mir verziehen iſt.“[11] So erzählt auch Grieſinger, daß ſich Haydn völlig angekleidet des Morgens ans Clavier ſetzte und ſo lange phantaſirte, bis er ſeinem Zweck entſprechende Ideen fand, die er ſofort zu Papier brachte.[12] Die Nachmittagsſtunden verwendete er dazu, die ent-

11 Nach Reichardt's Erzählung (Allg. Muſ. Ztg. 1800. S. 173). Joh. Abraham Peter Schulz reiſte damals als Begleiter der polniſchen Fürſtin Sapieha Woiwodin von Smolensk, die er im Clavier unterrichtete. Reichardt erzählt auch, daß keiner der Künſtler, die Schulz auf ſeiner Reiſe kennen lernte, ſo mächtig auf ihn gewirkt habe wie Haydn, deſſen übergroße Beſcheidenheit ihn anfangs in nicht geringe Verlegenheit ſetzte.

12 Nach Elßler's Ausſage gegen Grieſinger und Dies pflegte Haydn ſein Phantaſiren meiſtens im Baß abzuſchließen. „Er arbeitete dann im Groben“, wie der treue Diener ſich ausdrückte, und jetzt erſt geſtattete er den harrenden Fremden den Zutritt zu Haydn's Zimmer. Wie Elßler ſeine unbegrenzte Verehrung zu ſeinem Herrn zu bezeugen pflegte, ſahen wir früher (Bd. I. S. 268).

worfenen Skizzen im Geiſte ſo lange zu überdenken, bis Form und Entwickelung klar vor ihm ſtanden; dann erſt ſchrieb er die Arbeit ſogleich rein und deutlich nieder, daher eine jede wie aus Einem Guß fertig in ſich abgeſchloſſen erſcheint und ſich nur ſelten Correcturen vorfinden. „Das rührt daher, weil ich nicht eher ſchrieb, als bis ich meiner Sache gewiß war.“ Dieſer Vorgang berichtigt zugleich die gewöhnliche Annahme, Haydn habe ſeine Werke „am Clavier componirt“. Das Clavier diente ihm vielmehr nur dazu, ſeine Ideen zu entfeſſeln, nicht aber zur Ausarbeitung — ein unkünſtleriſches Verfahren, daß nur zu Stückwerk führt. „Hatte ich eine Idee erhaſcht, ſo ging mein ganzes Beſtreben dahin, ſie den Regeln der Kunſt gemäß anzupaſſen und zu ſouteniren. So ſuchte ich mir zu helfen und das iſt es, was ſo vielen unſerer neuen Componiſten fehlt, ſie reihen ein Stückchen an das andere, brechen ab, wenn ſie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen ſitzen, wenn man es angehört hat.“ — Bei ſeiner Art, am Clavier ſein Gemüth, je nachdem er ernſt oder heiter geſtimmt war, anzuregen, war übrigens auch die Güte des Inſtrumentes von Einfluß, ſo daß es vorkam, daß er, wie ſchon früher erwähnt (Bd. I. S. 354), um beſonders gut zu componiren, ſich ſogar ein neues Fortepiano kaufte. Sein Lieblings-Claviermacher war Wenzel Schanz, und wie ſehr er ſich gewöhnt hatte, ſeine Compoſitionen dem Charakter von deſſen Inſtrumenten anzupaſſen, zeigen ſeine entſchuldigenden Worte bei Überſendung eines Werkes an ſeine Verehrerin, Frau v. Genzinger. „Ich weiß, daß ich dieſe Sonate hätte auf die Art Ihres Claviers einrichten ſollen, allein es war mir nicht möglich, weil ich es ganz aus aller Gewohnheit habe.“

Nach Obigem müſſen wir jedoch nicht annehmen, daß Haydn ausſchließlich das Clavier als Aushülfe zum Componiren diente. Im Geiſte ſammelte er vielmehr oft lange Zeit Ideen zu einer Arbeit, die nur des rechten Zeitpunktes ihrer Verwirklichung harrten. Als eine Symphonie, die Haydn ſeiner genannten Verehrerin zu ihrem Namenstage verſprochen hatte, wegen überhäufter Arbeit für dieſen Tag nicht zu Stande kam, verſichert er: „Dieſe arme verſprochene Sinfonie ſchwebt ſeit Ihrer anordnung ſtets in meiner Fantaſie, nur einige (leyder) bishero nothdringende Zufälle haben dieſe Sinfonie noch nicht zur welt kommen

laſſen." — Daß Haydn zuweilen in ſeinen Compoſitionen beſtimmte Vorſtellungen ausdrücken wollte, wurde oft verſichert. Grieſinger und Dies erzählen ebenfalls, daß ihnen Haydn von Symphonien ſprach, in denen er moraliſche Charaktere geſchildert habe, ſo z. B. im Adagio einer ſeiner älteſten, die er aber nicht anzugeben wußte, ſei die Idee vorherrſchend, wie Gott mit einem verſtockten Sünder ſpricht, ihn bittet ſich zu beſſern, der Sünder aber in ſeinem Leichtſinn den Ermahnungen kein Gehör giebt. Die Gottheit (ſagt Haydn ſpäter) habe er durch die Liebe und Güte ausgedrückt.[13] — Daß ihn häufig beſtimmte Empfindungen drängten, ihnen durch künſtleriſches Schaffen Ausdruck zu geben, laſſen ſo manche Sätze ſeiner Inſtrumental-Werke vermuthen. Er ſelber ſagt von einem Adagio, das er zu einer Sonate für Frau v. Genzinger neu componirt hatte: „Es hat ſehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei gelegenheit zergliedern werde." Eben ſolche Sätze, in denen der Ausdruck der Ergebung, der feierlichen Ruhe vorwaltet, bilden den ſchreiendſten Contraſt zu Haydn's nächſten Begegniſſen im häuslichen Leben, deſſen Feſſeln ſein Genius ſiegreich löſte. Es iſt (wie Otto Jahn ſo ſchön bemerkt[14]) „ein glänzender Beweis, wie die Kraft zu ſchaffen den Künſtler vom Druck des Lebens frei macht und ihn in die Region des Schönen erhebt, in welcher allein das wahre Kunſtwerk geboren wird".

Man würde irren, wenn man aus der großen Anzahl Compoſitionen, die Haydn ſchrieb, ſchließen wollte, daß ihm die Arbeit leicht von ſtatten ging. Dies war keineswegs der Fall. Wie ſchon bemerkt (Bd. I. S. 365), ſagte Haydn ſelbſt, daß er „nie ein Geſchwindſchreiber war und immer mit Bedächtlichkeit und Fleiß componirt habe". Der Reichthum an immer neuen Ideen, der aus ſeiner Feder floß, hat von jeher Staunen erregt; nur höchſt ſelten wird man auf Wiederholungen ſtoßen. Auf Melodie und namentlich auf volksliederartige Themen richtete er ſein Hauptaugenmerk. „Es iſt die Melodie welche der Muſik ihren Reiz giebt (ſagte er zu Kelly[15]) und ſie zu erzeugen iſt

13 Sollte hier etwa das eigenthümliche Recitativ der Symphonie C-dur »*Le Midi*« gemeint ſein? Band I. S. 287 iſt ſchon darauf hingewieſen.

14 Mozart, zweite Auflage (auf die auch weiterhin hingewieſen wird), Bd. I. S. 686.

15 *Reminiscences vol.* I. p. 190.

höchſt ſchwierig; das Mechaniſche in der Muſik läßt ſich durch Ausdauer und Studium erlernen, doch die Erfindung einer hübſchen Melodie iſt das Werk des Genius und eine ſolche bedarf keiner weiteren Ausſchmückung um zu gefallen; willſt du wiſſen ob ſie wirklich ſchön iſt, ſinge ſie ohne Begleitung."[16]

Haydn war kein Pedant in Regeln; grammatikaliſche Freiheiten findet man häufig genug bei ihm und oft wiederholt er dieſelbe Stelle abſichtlich, um anzudeuten, daß er ſie wirklich ſo gewollt habe. Über Albrechtsberger's Strenge, alle Quartenfolgen aus dem reinen Satze zu verbannen, äußerte er ſich gegen Grieſinger: „Was heißt das? die Kunſt iſt frei und ſoll durch keine Handwerksfeſſeln beſchränkt werden. Das Ohr, verſteht ſich ein gebildetes, muß entſcheiden, und ich halte mich befugt wie irgend Einer, hierin Geſetze zu geben. Solche Künſteleien haben keinen Werth; ich wünſchte lieber, daß es Einer verſuchte, einen wahrhaft neuen Menuett zu componiren." — Und gegen Dies: „Wenn ich etwas für ſchön hielt, ſo daß das Gehör und das Herz nach meiner Meinung zufrieden ſein konnten und ich eine ſolche Schönheit der trockenen Schulſuchſerei hätte aufopfern müſſen, dann ließ ich lieber einen kleinen grammatiſchen Schnitzer ſtehen." Die gleiche Freiheit geſtand er aber auch anderen ihm ebenbürtigen Componiſten zu. Sein Urtheil über die unharmoniſchen Querſtände in der Einleitung zu Mozart's C-dur-Quartett lautete kurz und bündig: „Hat Mozart es geſchrieben, ſo hat er ſeine gute Urſache dazu."

Einen wahren Widerwillen hatte Haydn gegen alles Äſthetiſiren, und wer ihn von ſeiner Kunſt nur reden hörte, hätte in ihm den großen Künſtler kaum geahnt. Auch auf die Recenſenten war er nicht gut zu ſprechen. Als er davon hörte, daß ihm in einer ſeiner Compoſitionen eine falſche Quinte zur Laſt gelegt wurde, verſetzte er ruhig: „Die Herren dünken ſich wohl bei ſolchen Entdeckungen ſehr weiſe; ach! wenn ich mich auf's Kritiſiren verlegen wollte, wie vieles fände ich da zu tadeln." Gegen Neukomm äußerte er ſich in ſeiner launigen Weiſe noch ſchärfer gegen ihre „ſpitzigen und witzigen Federn". Wie er auf die Berliner Kritik zu ſprechen war, haben wir aus ſeiner eigenen Lebens-

16 In ähnlicher Weiſe äußerte ſich auch Mozart gegen Kelly über Melodie. (*Reminisc. vol.* I. p. 228.)

ſkizze geſehen.[17] Dagegen hoffte er, gerade auf dem Gipfel ſeines Ruhmes, in beſcheidener Weiſe bei Überſendung ſeiner „Schöpfung“ an Breitkopf, daß die Herren Recenſenten ſein Werk „nicht allzuſtreng anfaſſen und ihm dabei zu wehe thun mögen.“ Noch ein Jahr vor ſeinem Tode klagte er dem ihm beſuchenden Muſiker Niſle, daß ihn die Herren „oft hart mitgenommen hätten und daß es ihm überhaupt unmöglich geſchienen, Alles zu befriedigen. Später jedoch (ſetzte er gelaſſen hinzu) beruhigte ich mich mit dem Gedanken: du willſt ſchreiben, wie es dir das Herz diktirt, und ich befand mich wohl dabei.“

Die Verdienſte anderer Meiſter fanden bei Haydn jederzeit gerechte Anerkennung. Wie dankbar er ſtets des Nutzens gedachte, den er aus Phil. Emanuel Bach's Werken geſchöpft, haben wir ſchon früher geſehen (Bd. I. S. 132); von Gluck und Händel ſprach er mit der größten Verehrung (letzteren ſollte er erſt in London recht kennen lernen). Sein Verhältniß zu Mozart, der doch ſeine eigene Künſtlerbahn durchkreuzte, war ſo einzig in ſeiner Art, daß es für alle Zeiten wie eine Leuchte der edelſten Charaktererſcheinung daſteht. Wir werden darüber ſeinerzeit Ausführlicheres erfahren. Jüngere Talente wußte er durch ſein Lob mündlich und ſchriftlich anzuſpornen, verſchaffte ihnen Verleger oder Anſtellung, ſuchte ihnen durch ſeine Empfehlung den Beginn ihrer Laufbahn zu erleichtern und war ihnen überhaupt ein väterlicher Freund. So war es, wie wir ſchon geſehen (Bd. I. S. 228), mit den Mitgliedern ſeiner Kapelle; dann aber auch mit einer Reihe angehender Componiſten, mit Gyrowetz, Pleyel, Eybler, ſeinem Pathen Weigl, Edmund von Weber, Andreas Romberg, Johann Fuchs (ſeinem ſpäteren Nachfolger im Amt), Ignaz von Seyfried und vielen Andern, die wir noch kennen lernen werden.

Bei aller ſonſtigen Beſcheidenheit war Haydn doch von gerechtem Selbſtbewußtſein erfüllt. Er erkannte vollkommen, wie ſehr er der Tonkunſt förderlich war und wohl konnte er ſich hierüber im Alter Grieſinger gegenüber äußern: „Ich weiß es, daß mir Gott einen Antheil verliehen hat und erkenne es mit Dank; ich glaube auch meine Schuldigkeit gethan und der Welt durch

17 Band I. Beilage II. S. 382.

meine Arbeiten genützt zu haben; mögen nun Andere daſſelbe thun."

Aber für ihn gab es keinen Stillſtand im Vorwärtsſchreiten ſeiner Kunſt. Wie wäre es ſonſt möglich geweſen, daß er, bereits ein hoher Sechziger, in dem erwähnten Brief an Breitkopf ſchreiben konnte, es komme ihm vor, als ob mit der Abnahme ſeiner Geiſteskräfte ſeine Luſt und der Drang zum Arbeiten zunähme. „O Gott! (fährt er fort) wie viel iſt noch zu thun in dieſer herrlichen Kunſt, auch ſchon von einem Manne, wie ich geweſen!" In ähnlichem Sinne hörte ihn ſpäter noch Grieſinger ſagen: Sein Fach ſei grenzenlos; das, was in der Muſik noch geſchehen könne, ſei weit größer als das, was ſchon darinnen geſchehen ſei. Ihm ſchwebten öfters Ideen vor, wodurch ſeine Kunſt noch viel weiter gebracht werden könnte, aber ſeine phyſiſchen Kräfte erlaubten es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu ſchreiten. — Auch gegen Kalkbrenner äußerte er als alter Mann, wie traurig es ſei, daß der Menſch ſterben müſſe, ohne erreichen zu können was er erſtrebe: „In meinem Alter habe ich erſt gelernt, die Blasinſtrumente zu gebrauchen; nun da ich's verſtehe, muß ich fort und kann es nicht anwenden." Mit Bewunderung und Hochachtung ſtehen wir vor einem Greis, der ſeinen Beruf ſo hoch achtet und ſtets nur die Verherrlichung deſſelben vor Augen hat. So wird auch hier der Ausſpruch des Dichters zur Wahrheit: „Jahre lang bildet der Meiſter und kann ſich nimmer genug thun."

Haydn's pekuniäre Lage entſprach gewiß nicht ſeinem hohen Werthe als Künſtler und den an ihn geſtellten Anforderungen, doch wird ſie viel zu düſter geſchildert. Über ſeine Stellung als Kapellmeiſter ſind wir ſchon unterrichtet; auch über die Verwerthung ſeiner Compoſitionen läßt ſich vieles nachweiſen. Allerdings fehlt uns bis zu Ende der 70er Jahre jeder Anhaltspunkt, ob Haydn irgend einen Nutzen zog aus ſeinen in Leipzig, Berlin, Speyer, Amſterdam, Paris und London erſchienenen Compoſitionen. Nun aber erſehen wir in vielen Fällen, wie Haydn dabei verfuhr und wie er auch zu rechnen verſtand. Faſſen wir zunächſt ſeine Verbindung mit Artaria ins Auge. Haydn erhielt z. B. für 3 Clavier-Trios jedes „wie gewöhnlich 10 ♯" (Ducaten) Honorar; für 12 Menuetts ſammt Trios 12 ♯; für das bekannte Capriccio in C 24 ♯ („der Preis iſt etwas hoch",

beſchwichtigt Haydn, meint aber, Artaria werde ſchon ſeinen Nutzen daraus ſchöpfen. Für 6 Clavierſonaten (Trios) 300 Gulden. Für 6 Streichquartette (1784) willigt Haydn in die zugeſagten 300 Gulden, obwohl er „jedesmal mit der Pränumeration mehr denn 100 # erhielt, welche mir auch Herr Willmann (in Paris) zu geben verſprach". Für die nächſtfolgenden 6 Quartette (1788) „bleibt der alte Preis von 100 #".[18] — Dies waren für jene Zeit immerhin anſehnliche Honorare, obwohl auch Haydn ſich einmal gegen Artaria äußerte, daß er „nicht hinlänglich bezahlt ſei" und er daher trachten müße, ſobald die Stücke geſtochen ſeien, noch einigen Gewinn zu erzielen, da er dazu mehr Recht habe als die Unterhändler. Schade, daß wir über die Honorare für Symphonien (die „engliſchen" kommen hier nicht in Betracht) ſo wenig erfahren, nur von den 5 Ouverturen als Symphonien bezeichnet) wiſſen wir, daß ſie Haydn an Artaria für 25 # überließ, obwohl „ich für dieſe 5 Stück von einem andern Verläger 40 # haben könnte". Von Geſangswerken iſt nur das Honorar für die erſten 12 Lieder bekannt; es betrug 12 # (Haydn hatte anfangs 30 # begehrt). Da es einem Verleger in jener Zeit des Nachdrucks darum zu thun ſein mußte, ſoviel wie möglich ſich zu ſchützen, ſo ſuchte er ſich vor allen Dingen des Componiſten zu verſichern. Zwei Vollmachten liegen in dieſer Hinſicht bei Artaria vor: Haydn verpflichtet ſich 1790 das Original-Manuſcript von 3 Clavier-Trios an ihn mit allen Rechten des alleinigen Eigenthumsrechtes für 135 Gulden zu überlaſſen und ſolle Haydn nicht befugt ſein, „ſelbe weder hierorts noch anderwärts an Andere zu geben". Ebenſo war es mit 12 Redoutt-Menuetts ſammt Trios (1792), wofür Haydn 24 #, alſo das doppelte des obigen Preiſes, erhielt. — Kurz nach Artaria (1780) trat Haydn in Verbindung mit Paris (Willmann, Radermann, Sieber), wohin er ſeine Symphonien, Quartette und Clavierſtücke ebenfalls gut verkaufte; nicht minder mit London (Forſter, an den er im Jahre 1786 verſchiedene Werke für 70 Pf. Sterling verkaufte, mit Longman & Broderip und mit Bland). Es waren dies, wohl zu beachten, häufig dieſelben Werke, aus denen er alſo dreifachen Nutzen zog. Ob

18 Soviel erhielt auch Mozart für ſeine 6, Haydn gewidmeten Quartette, gedr. bei Artaria. (Jahn, Mozart, Bd. I. S. 734.)

er aus ſeinen Opern, die doch auch auswärts häufiger gegeben wurden, als man annimmt, einen nennenswerthen Gewinn erzielte, iſt ſehr fraglich. Sie waren übrigens, wie ja auch die Symphonien, im Dienſte des Fürſten geſchrieben, der ſeinem Kapellmeiſter freie Hand ließ, mit ihnen nach Belieben zu verfügen — ein nicht zu unterſchätzender Umſtand. — Wenn trotzdem Dies behauptet, Haydn's Noth habe bis zum 60. Lebensjahre gedauert, ſo iſt dies jedenfalls übertrieben. Noch weiter geht Grieſinger, indem er ſagt, daß Haydn bis dahin (bis zur Abreiſe nach London) ſeine meiſten Compoſitionen entweder gar nicht oder nur ſehr mittelmäßig bezahlt wurden, was ſchon obige Daten widerlegen. Grieſinger meint auch, daß Haydn vor der Abreiſe noch kaum 2000 Gulden eigenes Capital hatte. Dieſes dagegen können wir ihm aufs Wort glauben uud eher bezweifeln, ob er überhaupt ſo viel hatte; denn wir dürfen uns nur daran erinnern, welches Regiment zu Hauſe ſeine Frau führte; wie häufig Haydn in die Lage kam, ſeine armen Verwandten unterſtützen zu müſſen, wie er an einen derſelben, einem ausgeſprochen liederlichen Geſellen, nach und nach über 5000 Gulden verſchwendete. Dazu ſein Bruder Johann, den er jährlich ins Bad ſchickte und ihn ohn' Unterlaß unterſtützte und überdies noch eine unſelige Liebe zu einer Sängerin, die ſeine Leidenſchaft durch 20 Jahre auszunutzen verſtand. Wir ſahen Bd. I. 225), daß Haydn ſelbſt den Vortheil anerkannte, immer ein Orcheſter zur Hand zu haben; es war ihm eine lebendige Partitur, in der er nach Belieben ſtreichen und hinzuſetzen konnte. Er übergab wohl auch ſelten eine Arbeit zum Druck, ehe er ſie dieſer ſicherſten Prüfung unterzogen hatte. So bemerkt er ausdrücklich, eine Serie Symphonien an Artaria abſchickend: „Ich habe ſie ſelbſt mit meinem Orcheſter probirt". Ein anderesmal: „Die Quartette, ſo ich eben heute abſpielen ließ, werde ich Ihnen ſenden". — In Ermangelung eines eigentlichen Publikums hatte Haydn um ſo mehr auf die Anerkennung ſeines Orcheſters Gewicht zu legen, deſſen Theilnahme ihm der belebende Quell für ſein künſtleriſches Schaffen ſein mußte. Und gewiß waren es für ihn ſelige Stunden wahrer Befriedigung und Genugthuung, wenn er die gewünſchte Wirkung eines neuen Werkes aus den Mienen ſeines Häuflein Unterthanen ableſen konnte. Hatte er dann auch ſeines Fürſten Sinn getroffen, ſo war ſein Werk nicht umſonſt gethan und

höher und immer höher trieb es ihn, die ſelbſt geſchaffenen Pfade zu erweitern und zu befeſtigen. Gleich Michael, ſeinem Bruder, äußerte ſich auch Abt Vogler gar oft, daß Haydn wohl um nichts ſo ſehr zu beneiden ſei, als um ſeine Stellung, in der er bei ſeinen Talenten ein großer Mann habe werden müſſen. Wohl fühlte ſich dieſer im Ganzen auch glücklich in derſelben und hörten wir ſchon (Bd. I. 225), wie er ſich darüber äußerte und verſicherte, nur ſo habe er original werden können.

Gleichwohl kamen Stunden, in denen er die Schattenſeite ſeiner Lage nur zu ſehr fühlte. Seiner Sehnſucht nach Italien, welche der Fürſt ſtets zu beſchwichtigen wußte, wurde ſchon früher (Bd. I. 223) gedacht. Ein Blick in ſeine Briefe verräth uns noch gar Manches. Mit ſeiner Klage gegen Artaria (bei Gelegenheit ſeiner Opern): „mein Unglück iſt nur mein Aufenthalt auf dem Lande“ läßt er durchblicken, wie er überzeugt war, viel mehr bekannt zu werden, wenn er in der Stadt leben könnte. Artaria auf ſeine Ankunft in Wien vertröſtend, leſen wir ferner, wie er zu Zeiten ſeine ganze Abhängigkeit empfand. „Das größte Hinderniß in allem iſt der lange Aufenthalt meines Fürſten in Eſtoras, ohngeachtet derſelbe ſehr wenig Unterhaltung hat, indem die Hälfte des Theaters theils krank theils abweſend iſt: Sie können ſich darnach vorſtellen, wie ich ſtets ſorgen muß Hochdenſelben zu unterhalten.“ Von ſeiner „Einöde“ aus ſchüttet er ſein Herz noch offener aus in den Briefen an ſeine verehrte Freundin von Genzinger. Da hören wir (Mai 1790), daß, ſo oft auch der Fürſt ſich von Eſterház entfernt, Haydn nie die Erlaubniß erhalten kann, nur auf 24 Stunden nach Wien gehen zu dürfen. „Es iſt kaum zu glauben und doch geſchieht dieſe weigerung auf die feinſte arth, und zwar auf ſolche, daß ich außer ſtand geſetzt werde, die Erlaubniß zu begehren“. Und in demſelben Briefe bittet er die Freundin, ihn „mit dero ſo angenehmen Briefwechſel zu tröſten, indem mir dieſer zur aufmunterung in meiner Einöde meines öftern ſehr tief gekränkten Herzens höchſt nothwendig iſt. O könnt ich nur eine Viertelſtunde bey Ihro Gnaden ſeyn, um meine widerwärtigkeiten auszuſchütten und von Euer Gnaden Troſt einzuhauchen. Ich unterliege bey unſerer dermahligen Regierung vielen Verdrießlichkeiten, welche ich aber hier mit ſtillſchweigen übergehen muß. Der einzige Troſt, ſo mir noch übrig bleibt, iſt daß ich Gott lob,

geſund, und thätige Luſt zur arbeith habe". Und einen Monat ſpäter mehrt ſich der Trübſinn: „Nun trifft es ſich abermahl, daß ich zu Hauß bleiben muß. was ich dabey verliehre, können ſich Euer Gnaden ſelbſt einbilden. es iſt doch traurig, immer Sclave zu ſeyn: allein, die Vorſicht will es. ich bin ein armes geſchöpf! ſtets geplagt von vieler arbeith, ſehr wenige erholungsſtunden. Freunde? was ſag ich — einen ächten? es giebt ja gar keine ächten Freunde mehr — eine Freundin? o ja, es mag wohl noch eine ſeyn. Sie iſt aber weit von mir. I nun, ich unterhalte mich in gedanken; Gott ſegne Sie, und mache, daß Sie auch meiner nicht vergeſſe!" — Und noch von London aus zittert die wehmüthige Saite nach. Das Bild von Eſterház tritt vor Haydn und inmitten der ſchönſten Natur und einer Familie „die der Genzingerſchen gleichet", macht Haydn ſeinem gepreßten Herzen Luft. „O meine liebe, gnädige Frau! wie ſüß ſchmeckt doch eine gewiſſe Freyheit; ich hatte einen guten Fürſten, mußte aber zu Zeiten von niedrigen Seelen abhangen. Ich ſeufzte oft um Erlöſung, nun habe ich ſie einigermaßen: ich erkenne auch die Gutthat derſelben, ohngeachtet mein Geiſt mit mehrer arbeith beſchwert iſt. Das Bewuſtſeyn, kein gebundener diener zu ſeyn, vergütet alle mühe; allein ſo lieb mir dieſe Freyheit iſt, ſo gerne verlange ich bei meiner zurückkunft im Fürſt Eſterházíſchen Dienſt zu ſeyn, blos meiner armen Familie wegen."

Alſo doch wieder zurück zu ſeinem Fürſten! Allerdings, aber gewiß nicht mehr nach Eſterház, deſſen Tage damals auch vorüber waren. —

Die Ereigniſſe daſelbſt während eines vollen Vierteljahrhunderts werden nun in ihrer Reihenfolge an uns vorüberziehen. Dazwiſchen fallen wohl einige nicht unwichtige Ausflüge Haydn's nach Wien, wie auch die nach Band I weitergeführte muſikaliſche Chronik der alten Kaiſerſtadt. Die Geſammt-Signatur bleibt für uns aber dennoch „Eſterház" — der Ort, wo Haydn den Hauptgrund zu ſeiner künſtleriſchen Ausbildung legte, mithin der bedeutungsvollſte Zeitabſchnitt ſeines Lebens, der uns gerade hier bis jetzt die empfindlichſte Lücke bot. Daher ſagt auch Otto Jahn mit Recht:[19] „Die Popularität Joſeph Haydn's beruht auf den Werken der letzten zwanzig Jahre ſeines Lebens; wir kennen ganz

19 Beethoven und die Ausgabe ſeiner Werke. S. 6.

vorzugsweiſe den nachmozartiſchen Haydn; der aufſtrebende Haydn, der die Inſtrumentalmuſik befreite und aufbaute, iſt ſo gut wie verſchollen, wenn man von einer Anzahl ſeiner früheren Quartette abſieht". In gleicher Weiſe äußerſt ſich Jahn zur Zeit, da er bemüht war, das Material für ſeine beabſichtigte Haydn-Biographie zu ſammeln, in einem Briefe an den ihm befreundeten verdienſtvollen Muſikfreund Leopold Edler von Sonnleithner in Wien: „Die ſchwierige Aufgabe iſt es, den heranwachſenden und ſich ausbildenden Haydn darzuſtellen, da man von dieſem und den obwaltenden Verhältniſſen und Einflüſſen bis jetzt ſo gut, wie gar nichts weiß. Der Haydn, den alle kennen, iſt nicht Mozarts Vorgänger, ſondern ſein Zeitgenoſſe und Nachfolger. Das wiſſen Sie freilich ſo gut wie ich".

Die erſten Jahre, die Haydn mit ſeiner Kapelle in Eſterház zubrachte, bieten uns nur wenige bemerkenswerthe Momente. Die luxuriöſe Ausſtattung des Schloſſes konnte nur allmälig vor ſich gehen und größere Feſtlichkeiten verboten ſich ſomit von ſelbſt; die Complettirung des Sänger- und Orcheſter-Perſonals erforderte Zeit; Haydn hatte ſomit den Vortheil, ſich der Compoſition mit genügender Muße hingeben zu können.

Sein erſtes dramatiſches Werk nach *Acide* (Bd. I. 232) war die zweiactige Buffo-Oper *La Canterina* (die Sängerin), in Haydn's Original-Partitur als *Intermezzo* bezeichnet. Sie wurde im Carneval 1767 aufgeführt, „um die K. Hoheiten zu unterhalten". Wo aber die Aufführung ſtattgefunden, bleibt dahingeſtellt; weder im Wiener Diarium noch irgendwo iſt derſelben erwähnt. Vermuthlich war es vorerſt nur eine Salon-Aufführung. Das bei Joh. Mich. Landerer in Preßburg gedruckte Textbuch[1] nennt folgende Perſonen:

Don Pelagio, maestro di capella . . . . *Carlo Friberth.*
Gasparina, canterina . . . . . Maria Anna Weigl.
Apollonia, finta matre di Gasparina . . *Barbara Dichtler.*
Don Ettore, figlio d'un mercante . . . . *Leopoldo Dichtler.*

1 *La Canterina, opera buffa, representata nel tempo di carnevale per divertimento delle Loro Altezze Reali.*

Die Handlung, die ſich im Studierzimmer der Sängerin Gasparina abſpielt, läßt ſich in wenigen Worten ſkizziren. Der Kapellmeiſter und ein Kaufmannsſohn bewerben ſich gleichzeitig um die Gunſt der Sängerin, der ihre Schein-Mutter ſtets die Lehre vor Augen hält, die Situation auszunutzen. Gasparina verſteht ſich ſo wohl auf dieſe Ermahnung, daß keiner der Liebhaber ins Klare kommt, wer der Bevorzugte iſt, indem die Diva noch am Schluſſe der Handlung nach regelrecht fingirter Ohnmacht wegen vorgeblicher Kränkung mit demſelben Lächeln von dem Einen die Börſe, von dem Andern Diamanten und Ringe als kräftigende Hausmittel entgegennimmt.

Die Compoſition dieſer Oper fällt übrigens, wie das Autograph bezeugt, noch ins Jahr 1766. — In demſelben Jahre entſtand auch Haydn's 4. Meſſe, Es-dur [2] (I. 4),[3] die bis dahin umfangreichſte, in der auch die Orgel obligat eingeführt iſt. Ihr Titel lautet nach Haydn's Entwurf-Katalog: *„Missa solennis ad honorem Beatissimae Virginis Mariae" dal Giuseppe Haydn* 1766. In Haydn's Handſchrift iſt die Meſſe vom *Sanctus* an vorhanden; das Kyrie wurde von Artaria im Jahre 1835 an einen ruſſiſchen Edelmann abgegeben. An dieſe Meſſe reiht ſich ihrem inneren Gehalt nach unmittelbar der im Jahre 1768 componirte *Applausus* an und iſt namentlich die Behandlungsweiſe, hier des Claviers, dort der Orgel, unverkennbar ein- und derſelben Zeit angehörig.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre (1767):

2 Symphonien (a. 1, 2). No. 2 Autograph. No. 1 in Abſchrift erſchienen,[4] aber zweifellos gleichzeitig mit 2 früher erwähnten Symphonien (Bd. I. S. 245 und 288) entſtanden und wie jene eher als *Divertimento concertante* zu bezeichnen. Somit hätten wir in dieſen 3 Stücken den Tag in ſeinen Abſtufungen — Morgen, Mittag und Abend vor uns, womit dem Wunſche des Fürſten, der freilich auf „vier Tageszeiten" reflektirte (Bd. I. S. 229) entſprochen war.

---

2 Über die erſte Meſſe ſiehe Bd. I. S. 123 f. und 358 f., 2. u. 3. Meſſe Bd. I. S. 361 f.

3 Die arabiſchen Lettern beziehen ſich ſtets auf die Noten-Beilage.

4 Bezieht ſich auf das genannte Jahr, ſowie die weiterhin vorkommende Bezeichnung „vorhanden" beſagt, daß das Werk im genannten Jahre in Abſchrift exiſtirte, ohne Rückſicht darauf, ob und wann daſſelbe ſpäter in Abſchrift oder im Druck erſchien.

Divertimento a tre, für Waldhorn, Violine und Violoncell (c. 1) in Autograph vorhanden.

2 Clavierſonaten (f. 1. 2). No. 1 in Abſchrift erſchienen; No. 2 Autograph.

Als dritte italieniſche Oper componirte Haydn *Lo Speciale* (der Apotheker), deren Aufführung im Herbſt 1768 ſtattfand. Das gedruckte Textbuch[1] nennt folgende Mitwirkende:

Sempronio, speziale	*Carlo Friberth.*
Mengone, uomo di spezieria	*Leopoldo Dichtler.*
Griletta, pupulla sotto tutela di Sempronia	*Maddalena Spangler.*[2]
Volpino	*Barbara Dichtler.*

Die Handlung, eine der beſſern, ſpielt in einem Apothekerhauſe, theils im Laden ſelbſt, theils in einem Zimmer und im inneren Hofraume. Sempronio, ein ſchon bejahrter Mann, ſtrebt danach ſeine Mündel Griletta zu heirathen. Zu Rivalen hat er zwei junge Leute, Mengone und Volpino, von denen Erſterer ohne Kenntniß des Geſchäfts ſich von Sempronio als Ladendiener aufnehmen läßt, um deſto ſicherer zum Ziele zu gelangen. Beide ſuchen den eiferſüchtigen Vormund, einen Zeitungsnarren, der ſich mehr für Indien, Perſien und die Türkei als für ſein Geſchäft intereſſirt und immer Zirkel und Compaß zur Hand hat, um den Erdball mit einer neuen Ländereintheilung nach ſeinem Sinn zu beglücken, von dieſer ſchwachen Seite beizukommen und ſchließlich trägt Mengone den Sieg davon. — Trotz der einfachen ſceniſchen Beihülfe wickelt ſich die gut gegliederte Handlung unterhaltend ab und bietet wirkſame und für den Componiſten dankbare Momente. Jeder Act ſchließt in erhöhter Lebendigkeit mit einem hübſchen Finale, in dem die Charakteriſtik der einzelnen Perſonen ſcharf hervortritt. Namentlich bieten die zwei letzten Actſchlüſſe, in denen die jungen Leute (im zweiten als Notare, im dritten als Türken verkleidet) den alten Narren zum Beſten haben, ein beluſtigendes Spiel. Wir werden der Oper nochmals, aber in Wien begegnen. —

Die zweite größere Cantate Haydn's entſtand im Jahre 1768; die erſte haben wir ſchon früher (Bd. I. S. 243) kennen gelernt. Wie dort ein Fürſt gefeiert wurde, ſo war hier der Held ein geiſtlicher Würdenträger. In ſeinem erſten Entwurf-Katalog notirte Haydn dies Werk als „*Applausus* in lateiniſcher Sprache bei Gelegenheit einer Prälatenwahl in Kremsmünſter" (eine Bene-

---

1 *Lo Speziale, dramma giocoso da rappresentarsi a Esterhàz nel teatro di S. A. il Principe Esterhàzy de Galantha etc. etc. nell' autunno dell' anno 1768.*

2 Nachmals verehelichte Friberth, ſiehe Band I. S. 271.

diktiner-Abtei in Ober-Österreich); im Hauptkatalog hat Haydn auf das Werk vergessen. Die Genesis dieses Applausus ist in ein mysteriöses Dunkel gehüllt. Abgesehen von Haydn's nicht zutreffender Bemerkung[1] werden noch andere geistliche Stifte (Zwettl, Melk, Göttweig) als Urheber genannt. Die Wahrscheinlichkeit für Zwettl lag um so näher, als hier die autographe Partitur und die geschriebenen Auflagstimmen vorhanden waren, die in den Jahren 1832 und 35 als Geschenk in den Besitz des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangten. Doch auch Zwettl hatte im Jahre 1768 keine Prälatenwahl; dort stand Rainer I. dem Stift als Abt seit 1747 vor, hielt 1775 seine Jubiläumsfeier und starb ein Jahr darauf; die Cantate könnte also nur etwa zu seinem Namens- oder Geburtsfeste bestimmt gewesen oder auch dorthin ausgeliehen worden sein. Auch Melk trefft nicht zu, denn dort regierte Abt Urban II. von 1763—1785. So bleibt nur noch das uns schon wohlbekannte Benediktiner-Stift Göttweig, wo wir zutreffenden Umständen begegnen, denn der 7. August 1768 war hier der Installationstag des Abtes Magnus Klein (gest. 1783). Der gleichzeitige Prior, P. Urban Schaukögl,[2] der das Textbuch zu einer, bei Gelegenheit der Sekundiz des jubilirten Abtes Odilio Piazol am 29. Juni 1766 aufgeführten lateinischen Oper geliefert hatte,[3] dürfte wohl auch der Verfasser des Textes zu unserer lateinischen Cantate gewesen sein. Schaukögl, der mit musterhafter Genauigkeit ein Tagebuch führte, erzählt auch die Feier am Vorabend der Installirung des Abtes haarklein, mit der Bemerkung endigend, er wolle dem Festtage selbst eine besonders genaue Beschreibung widmen. Er ließ nun einige Blätter leer, um sie nachträglich auszufüllen und führte das Diarium weiter, aber — *habent sua fata libelli* — die versprochene Beschreibung ist uns der würdige Prior schuldig geblieben!

Bei der Bestellung des Werkes wurden weder die vorhandenen Sänger, noch, wie aus Obigem zu ersehen, Ort und Zeit

---

1 Eine Prälatenwahl konnte 1768 im Stifte Kremsmünster nicht stattgefunden haben, denn Berthold Vogl war daselbst Abt von 1759—1771.

2 Er wurde 1769 zum Abt des, seit 1715 Göttweig incorporirten (seit 1875 selbstständigen) ungarischen Stiftes Zala Apáti gewählt und starb 1773.

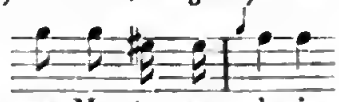
3 Die Musik war von dem Weltpriester Joh. Georg Zechner. (Wiener Diarium 1766, No. 54).

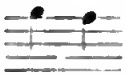
genannt, wo und wann daſſelbe aufgeführt werden ſollte, worüber ſich Haydn bitter beklagte. Dennoch widmete er der Ausarbeitung ungewöhnlich viele Mühe und legte ſogar bei Einſendung der Original-Partitur eine ſchriftliche Weiſung bei, die jenem ihm unbekannten Dirigenten beim Einſtudieren des Werkes zur Richtſchnur dienen ſollte. Es iſt ein ſtark vergilbtes Blatt in großem Format, zwei Seiten ausfüllend und durchaus in Haydn's ſchon damals ſo zierlicher Handſchrift.

Haydn ſchreibt: „Weilen Ich bey dieſen *Applaus* nicht ſelbſt zugegen ſeyn kan, habe ein und andere Erklärungen vor nöthig gefunden und zwar" — und nun folgen in zehn Abſätzen Anleitungen, deren Umſtändlichkeit beweiſen, wie ſehr es Haydn darum zu thun war, daß das Werk bei der Aufführung auch einen guten Eindruck mache. Seine Bemerkungen laſſen zudem erkennen, welches Gewicht er auf gewiſſe Einzelheiten bei der Ausführung ſeiner Compoſitionen legte. Im Eingang bittet er, daß bei allen Arien und Recitativen das Tempo genau beachtet werde und, da der ganze Text applaudirend, ein und das andere Allegro und Recitativ etwas ſchärfer wie gewöhnlich zu nehmen ſei. Weiterhin erſehen wir, daß Haydn dem Werk eine Symphonie (wahrſcheinlich eine ältere) zur Einleitung beigelegt hatte. „Wenn mir der Tag der Production bewußt wäre, wurde vielleicht bis dahin eine neue Sinfonie überſchicken". — Bei den Recitativen ſolle das Accompagnement erſt eintreten, wenn der Sänger den Text fertig geſungen, „denn es würde ſehr lächerlich ſeyn, wenn man dem Sänger das worth vom Mund herabgeigete". Bei dem Worte *Metamorphosis* hatte Haydn Zweifel in der Betonung. Er bemerkt: „Unſere Gelehrten in Eiſenſtadt, deren zwar ſehr wenige", disputirten, ob bei dem Worte *Metamorphosis* die vorletzte Sylbe kurz oder lang ſein müſſe; ungeachtet aber im italieniſchen *Metamôrfosi* geſagt wird, habe er ſich doch der lateiniſchen Betonung (*Metamorphôsis*) bedient.[4] Ferner: Es ſollen die verſchiedenen Zeichen nach ihrem Werthe wohl beachtet werden „dan es iſt ein ſehr großer unterſchied zwiſchen *piano* und *pianissimo*, *forte* und *fortissimo*, zwiſchen *crescendo* und *forzando* und dergleichen." Haydn dringt auch

4 Haydn hatte auch wirklich in der Singſtimme anfangs die italieniſche Betonung gewählt, dieſelbe aber durch die lateiniſche erſetzt.

auf Befolgung der „ſogenannten Ligaturen, als eine der ſchönſten Figuren in der Muſik", die von manchen Geigern „jämmerlich geſchändet werden", worüber er ſich in verſchiedenen Akademien genug geärgert habe. Es ſollen auch immer ihrer zwei die Viola ſpielen, da die Mittelſtimme in manchen Fällen beſonders hervortreten muß; „man wird auch in allen meinen Compoſitionen ſehen daß ſelbe ſelten mit dem Baß anhergehet". Ferner müſſe es der Copiſt ſo einrichten, daß nicht Alle zu gleicher Zeit umwenden müſſen „dan dieſes nimmt bey einer ſchwach beſetzten *Music* viele Krafft hinweg". Haydn empfiehlt auch „denen zwey Knaben (Soloſtimmen) eine gute Ausſprache, „langſam in Recitativen, damit man jede Sylbe verſtehen kann, ingleichen die arth des Geſanges im Recitiren, z. E.



muß alſo geſungen werden 

und nicht

und auf ſolche arth in allen Fällen". Noch eine Bemerkung verdient Erwähnung: „In der Sopran-Aria kan allen fahls der Fagot ausbleiben, jedoch wäre es mir lieber, wan ſelber zugegen wäre, zu mahlen der Baß durchaus *obligat*, und ſchätze jene *Music* mit denen 3 Bäſſen, als Violoncello, Fagot und Violon, höher als 6 Violon mit 3 Violoncells, weil ſich gewiſſe Paſſagen hart diſtinguiren". Haydn verhofft 3 oder 4 Proben von dem ganzen Werk und wendet ſich ſchließlich beſonders an die „Herren *Musicis* um meine und Ihre eigene Ehre zu befördern, Ihren möglichſten Fleiß anzuwenden: Sollte ich etwa mit meiner arbeith den Geſchmack derſelben nicht errathen haben, iſt mir hierinfals nicht übl zu nehmen, weil mir weder die Perſohnen, noch der Orth bekannt ſind; die Verhellung deſſen hat mir in wahrheit dieſe arbeith ſauer gemacht; übrigens aber wünſche ich, daß dieſer *applausus* ſowohl dem Herrn Poeten und denen verehrten Herrn Tonkünſtlern, als auch dem hochlöblichen *Auditorio* gefallen möge, der ich mit größter *Veneration* allerſeitig geharre

dero gehorſambſter Diener

Giuseppe Haydn: Maestro di Cap. di Sua Alt: Sere: Prencipe d'Estorhazy.

Haydn hat auf dem letzten Blatt ſeiner umfangreichen Partitur, Hochformat (173 Seiten) folgendes Chronogramm beigefügt:

hVnC appLaVsVM feCIt Ioseph haIDn.

Zum Schluſſe folgt dann noch eine der von ihm ſtets beachteten Formeln:

Finis. O: A: M: D: G: et B: V: M.[5]

Der lateiniſche Text des *Applausus* führt die vier Cardinal-Tugenden vor: *Temperantia*, *Justitia*, *Fortitudo*, *Prudentia* (die Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Thatkraft und Klugheit) von den heiligen Vätern als die vier Eckſteine jedes geiſtlichen Hauſes bezeichnet; außerdem *Theologia* (die Theologie) perſonificirt. Dieſe allegoriſchen Perſonen beſingen das geiſtliche Gemein-Leben wie es in den Klöſtern gehalten wird, preiſen die Hochherzigkeit des Vorſtehers und ſchließen mit der Bitte: Der Himmel möge ihr Haus mit gnädigem Wohlwollen in ſeinem Beſtande ſchützen. —

Die umfangreiche Partitur des *Applausus* ſcheint Haydn keine Zeit zu weiteren Arbeiten gelaſſen zu haben; dafür zeigt ſich das Jahr 1769 um ſo erſprießlicher. Wir haben folgende Compoſitionen zu notiren:

4 Symphonien (a. 3. 4. 5. 6), in Abſchrift erſchienen.
6 Streichquartette (d. 21—26), in Abſchrift erſchienen.
2 Violinconcerte (e. 1. 2), in Abſchrift erſchienen. Nr. 1: »*fatto per il Luigi*« (Tomasini).
1 Clavier-Trio (h. 1), in Abſchrift erſchienen (urſprünglich mit Begleitung von Baryton und 2 Violinen (vergl. Bd. I. S. 257. Anm. 48).

Den 6 Quartetten gehen Nr. 19 und 20 voraus, die ſich den früheren 18 (Bd. I. S. 334) anſchließen. Die bisher beobachtete Reihenfolge iſt zwar hierdurch geſtört, allein, der Schnitt mußte endlich doch einmal geſchehen. Dazu berechtigt folgendes: Nr. 20 kann nur gleichzeitig mit den erſten Nummern entſtanden ſein. In Haydn's Entwurf-Katalog ſteht dazu die Bemerkung:

---

5 *Omnia ad Majorem Dei gloriam et Beatissimae Virgini Mariae.* (Vergl. Bd. I. S. 229.)

„Ein nicht geſtochenes Quartett", was aber nicht zutrifft; im Haupt-Katalog iſt es unter die Divertimenti (wie Haydn ja auch früher die Quartette benannte) aufgenommen. Es erſchien, wenn auch nur in Abſchrift, bei Breitkopf im J. 1765 als Nr. 6 von 8 Quartetten; ferner geſtochen in der *Collection Sieber, livre IV* und zwar zuſammen mit Nr. 19, dem im J. 1786 bei Hoffmeiſter in Wien einzeln veröffentlichten Quartett D-moll [1]. Dieſes, ſo ſtörend in die chronologiſche Folge des Quartetts eingreifende kleine Werk gehört ſeinem Werth nach ebenfalls zu den erſten 18 Nummern. Die hier feſtgeſtellte Reihenfolge der Quartette iſt übrigens ſchon in der erwähnten Ausgabe von Sieber in Paris und von Sauzay in ſeinem Werk »*Etude sur le quatuor*« (p. 44) eingehalten. —

Es war beiläufig im Jahre 1770, daß Haydn, vom hitzigen Fieber ergriffen, das Bett hüten mußte. Er genaß wohl allmälig, allein auch jetzt noch hatte ihm der Arzt aufs ſtrengſte jede Beſchäftigung mit Muſik verboten. Dieſe Zeit wurde dem an die Arbeit gewohnten Manne zur Qual. Die mechaniſche Handarbeit, das Notenſchreiben, konnte der Arzt allerdings verhindern, nicht aber die geiſtige Thätigkeit. Gerade jetzt, wo er ungeſtört war, ließ er der Phantaſie freien Lauf. In einem ſolchen Momente packte ihn plötzlich die Arbeitsluſt, die Idee zu einer neuen Sonate nahm ihn gefangen. Aber wie ſollte er unter den Argusaugen ſeines ſtrengen Weibes das Verbot des Arztes umgehen? — Da, im rechten Augenblicke, ertönte vom nahen Dorfe Süttör herüber die Kirchenglocke. Haydn ſegnete den Sonntag und den Mann, der die Glocken erfand und drängte die Frau, in der Kirche für ihn zu beten und als ſie fort war, ſchickte er auch die überwachende Magd auf den entlegendſten Ort, der ihm eben einfiel. Endlich allein, eilte er zu ſeinem lieben Clavier; in raſchen Skizzen lag der erſte Satz der Sonate auf dem Papier und als die Frau zurückkehrte, fand ſie ihren Gemal, wie ſie ihn verlaſſen hatte, fromm und folgſam wie ein Kind mit der unſchuldigſten Miene von der Welt in den Federn. Noch in ſeinen

---

1 Bekannt als opus 8 und eingereiht zwiſchen die 6 ſogenannten „Ruſſiſchen" opus 33 und die 6 Quartette opus 50.

alten Tagen rühmte ſich Haydn gegen ſeinen Freund Grieſinger, dem wir dieſe Anekdote verdanken,[1] ſeiner damaligen Schlauheit. Welche Sonate dies aber geweſen, vermochte Haydn nicht anzugeben, nur erinnerte er ſich der Vorzeichnung mit fünf Kreuzen, eine Sonate, die wir vergebens bei ihm ſuchen und die demnach verſchollen iſt.

Im März 1770 finden wir Haydn mit der fürſtlichen Kapelle in Wien, um ſeine ſchon erwähnte Oper *Lo Speciale* aufzuführen, aber nicht im Theater, ſondern in einem Privathauſe bei Gottfried Freiherrn von Sumerau[2], dem Eigenthümer deſſelben. Es lag in der damals noch ſpärlich bebauten Vorſtadt Mariahilf, Hauptſtraße Nr. 12 (Schild: „zum weißen Stern"). Freiherr von Sumerau, ein damals noch junger Mann von 28 Jahren, war mit Clara von Hagen vermählt, bekleidete nie ein öffentliches Amt und ſtarb in ſeinem Hauſe 1787, 21. Dec. im 45. Lebensjahre. Was die Veranlaſſung zu der Opernvorſtellung bot, die ſogar in Form einer Akademie wiederholt wurde, iſt nicht bekannt. Es war das erſtemal, daß die fürſtliche Kapelle ſich vollzählig in Wien producirte und der Erfolg war ein ehrenvoller. Wir leſen darüber im Wiener Diarium Nr. 24: „Als eine beſonders angenehme Nachricht hat man hier nicht unangemerkt laſſen wollen, daß jüngſt abgewichenen Mittwochs den 22. dieſes in der Behauſung des (Titl.) Herrn Barons von Sumerau nächſt Maria Hilf ein von dem fürſtlichen Eſterhaſiſchen Kapellmeiſter Herrn Joſeph Hayden in die Muſik geſetztes Singſpiel, der Apotheker genannt, von den ſämmtlichen Fürſt Eſterhaſiſchen Kammervirtuoſen dieſen Tag aufgeführet und den darauf gefolgten Donnerstag auf hohes Begehren in Geſtalt einer muſikaliſchen Akademie, und im Beyſein vieler hoher Herrſchaften, mit ganz beſonderem Beyfall wiederholt worden, eine Sache die gedachten Herrn Ka-

---

1 Biogr. Notizen, S. 27.

2 Kommt auch in der Schreibart Sommerau vor. Ant. Theodor, Hof-Kammerath und Cameral-Referendar, Vogt zu Allen-Sumerau (Dorf in Öſterreich o. d. Enns) wurde wegen urall-adeligen und ritterlichen Geſchlechtes 1745 in den Reichs- und erbländiſchen Freiherrnſtand erhoben. Anton Thaddäus war Vorderöſter. Regierungs- und Kammer-Präſident. (Vergl. öſt. Adels-Lexicon v. Mühlfeld, 1822, S. 89, 106; ditto v. Hellbach, 1826, Bd. II. S. 500; Genealog. Taſch. d. freih. Häuſer, Gotha 1848, S. 455; Neues allg. deutſch. Adels-Lex. von Prof. Dr. E. H. Kneſchke 1870. S. 44 ꝛc. ꝛc.)

pellmeiſter Hayden, deſſen große Talente allen Muſikliebhabern zu Genüge bekannt ſind, wie nicht minder den obgedachten ſämmtlichen Virtuoſen zur vorzüglichen Ehre gereichet". —

Im September dieſes Jahres wurde in Eſterház das Feſt der Vermählung der Gräfin von Lamberg (Nichte des Fürſten) mit dem Grafen Poggi gefeiert. Dem Wiener Diarium wurde eine Beſchreibung der Feſttage von Oedenburg aus zugeſchickt, der wir Nachſtehendes entnehmen. Sonntag den 16., Nachmittags 5 Uhr verfügte ſich das Brautpaar in Begleitung des Fürſten Eſterhazy und Gemalin und zahlreichen eingeladenen Cavalieren und Damen in die Schloßcapelle, wo die Einſegnung ſtatt fand. Abends wurde im Theater die Oper *Le Pescatrici* (Die Fiſcherinnen)[1] von Haydn gegeben und erndtete der „durch ſeine vielen ſchönen Werke allſchon ſehr berühmte" Componiſt von allen Anweſenden die größten Lobeserhebungen. Der Oper folgte eine kriegeriſche Feſtvorſtellung der Grenadiere, Beleuchtung geworfener Granaten, militäriſche Muſik und Souper. Montag Abends 6 Uhr nach der Tafel wurde von der in fürſtlichen Dienſte ſtehenden Schauſpielertruppe zwei kleine deutſche mit Arien vermiſchte Stücke aufgeführt. Die Geſellſchaft fuhr ſodann in den Schloßgarten, wo auf dem größten geſchmackvoll beleuchteten Platz Waſſerkünſte ſpielten. Gruppen von Landleuten erſchienen und führten Tänze und Geſänge auf. Dies Bauernfeſt, bei dem reichlich für Wein und Speiſen geſorgt war, dauerte bis ſpät Abends, worauf im Schloſſe das Souper eingenommen wurde und ein Ball die dazu geladenen 400 Perſonen bis 6 Uhr früh vergnügte. Dienſtag war abermals große Tafel und Abends eine Wiederholung der Oper, Kunſtfeuerwerk und Abendtafel.

Nach dem bei Sieß in Oedenburg gedruckten Opern-Textbuch[2] traten folgende Perſonen auf:

Eurilda, creduta figlia di Mastricco . . .	*Gertruda Cellini.*
Lindoro, principe di Sorento	*Cristiano Specht.*
Lesbina, pescatrice, sorella di Burlotto . .	*Maddalena Friberth.*
Burlotto, pescatore, amante di Nerina . .	*Leopoldo Dichtler.*

1 Piccini's gleichnamige Oper wurde im Theater nächſt der Burg in Wien im Jan. 1769 zum erſtenmale aufgeführt, vordem (1765) in Neapel.

2 *Le Pescatrici, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nell' autunno dell' anno 1770, nel teatro di S. A. S. il Principe Esterhazy de Galantha etc. etc. in Esterház.*

Nerina, pescatrice, sorella di Frisellino ed amante di Burlotto . . . . . *Barbara Dichtler.*
Frisellino, pescatore, amante di Lesbina . *Carlo Friberth.*
Mastricco, vecchio pescatore . . . . . *Giacomo Lambertini.*

Der Gang des Libretto ist folgender: Lindoro Prinz von Sorrento begiebt sich auf eine Seereise, um die Erbin eines Fürstenthrones, die der Sage nach unter einem Fischervolk leben soll, aufzusuchen. Er landet an einer Küste, wo er Fischer antrifft, denen er sein Vorhaben mittheilt. Lesbina und Nerina fühlen bei dieser Nachricht unzweifelhaft fürstliches Blut in ihren Adern rollen und lassen es ihren bisherigen Liebhabern, Burlotto und Frisellino, entgelten. Mastricco, ein alter Fischer, gesteht dem Prinzen daß seine vermeinte Tochter Eurilda, die ihm einst zum Schutze übergeben wurde, die gesuchte sei und daß sie keine Ahnung von ihrer Herkunft habe. Der Prinz will aber dennoch zuvor die zwei Erstgenannten ausforschen und diese benehmen sich mit soviel Geschick daß der Prinz wankelmüthig wird. Durch sein Gefolge läßt er nun vom Schiffe Schätze aller Art, Gold und Juwelen und auch einen kostbaren Dolch bringen und überläßt den Mädchen freie Wahl, sich etwas auszuwählen. Das Geschmeide findet sogleich seinen Anwerth, nur Eurilda greift ohne weiteres Besinnen nach dem Dolche, den sie begeistert schwingt. Lindoro glaubt sofort in ihr das wahre Fürstenkind zu erkennen, erwählt sie zur Frau und verläßt mit ihr die Küste unter dem Jubelruf des Fischervolkes.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 7. 8.), in Abschrift vorhanden.
1 Violinconcert (e. 3.), »*fatto per il Luigi*« in Abschrift vorhanden.
Duetten und Trios für die Laute, 2. Cassationen für Laute, Violine und Vell, 1 Harfensonate mit Flöte und Baß, G-dur, in diesem Jahre angezeigt, sind sämmtlich verschollen.

Im Jahre 1771 sehen wir Haydn, der bisher so oft für seine Untergebenen ein Fürsprecher war, zum erstenmale seit seiner Anstellung dem Fürsten als Bittsteller für seine eigene Person sich nahen. Der Mangel an Lebensmitteln, der in diesem wie im vorhergegangenen Jahre in Folge mißrathener Erndte in ganz Mittel-Europa herrschte und in Böhmen und Schlesien in wahre Hungersnoth ausartete [3], breitete sich auch nach dem sonst so fruchtbaren Ungarn aus, wenigstens blieb die Gegend um Esterház von dieser Geisel nicht verschont. Eine Reihe von Gesuchen

3 Alfred Ritter v. Arneth, Maria Theresia's letzte Regierungszeit, Wien 1879, Bd. IV. S. 42.

aus jener Zeit liegen vor, in welchen die Mitglieder der fürstlichen Kapelle „bei dermahliger übermäßiger Theuerung" um Aufbesserung durch eine Extra-Unterstützung bitten. Was Haydn betrifft hebt er es in seiner Zuschrift an den Fürsten gleichsam als mildernden Umstand hervor, daß er von jener Zeit an, seit er in dessen Diensten stehe, ihn noch niemals für seine Person mit einer Supplique belästigt habe und er würde sich auch dermalen die Kühnheit nicht erlaubt haben wenn ihn nicht die Noth dazu dränge. „Die jetzige sehr theuere Zeit", in welcher aller Unterhalt doppelte Auslagen erfordert, träfe ihn schon jetzt und werde ihm voraussichtlich auch noch weiterhin fühlbar werden und so sei er in der That genöthigt Se. Durchlaucht demüthigst zu bitten, ihm zum „besseren Auskommen monatlich einen Eimer Offiziers-Wein und eine halbe Klafter Brennholz" gnädigst anzuweisen. Der Bescheid über diesen gewiß unerwarteten Anlauf gegen fürstliche Großmuth ist aus Wien datirt (1. Dec. 1771) und lautet: „Wird verwilliget und solle dem Instanten täglich eine Maas Offiziers-Wein, dann jährlich sechs Klafter Brennholz verabfolgt und an Behörde angewiesen werden."

In diesem Jahre componirte Haydn ein größeres *Salve Regina*, G-moll (m. 11) dessen schon (Bd. I. S. 363) gedacht wurde. Es stimmt sehr wohl zum Ernst der Kirche; der Ausdruck ist bald kräftig, bald weich, wie es der liturgische Text erfordert. Die Stimmen bewegen sich in den verschiedensten Combinationen, häufig imitatorisch; die Instrumente treten discret auf und dienen mehr zur Verstärkung der Singstimmen, mit denen sie ein unlösbares Ganze bilden. Das Werk hat der Zeit Stand gehalten und machte, wo immer es seither aufgeführt wurde, den besten Eindruck. In Leipzig hatte Joh. Gottfried Schicht, Cantor der Thomasschule, die Orgel für einige Blasinstrumente, namentlich obligate Clarinette „sehr passend und effectvoll" umgesetzt[1].

Dieser, im Stile älterer Italiener gehaltenen Composition

---

1 Haydn's Autograph besitzt die Berliner Hofbibliothek; eine Abschrift von Elßler's Hand ist im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Nach der neuesten Ausgabe (Rieter-Biedermann), besprochen von Chrysander (Allg. Mus.-Ztg. 1871. Nr. 8), kann die Orgel durch Oboen und Fagott ersetzt werden. Auch sind die im Original ausdrücklich vorgeschriebenen Solostimmen (*a quattro voci ma soli*) zum Vortheil des Ganzen abwechselnd auf Soli und Chor vertheilt.

gingen eine Reihe ähnlicher kleinerer Stücke (m. 5—10) für die Kirche voraus, die ſehr ungleich an Gehalt ſind und meiſtens dem Geſchmack der Zeit huldigen. Man erkennt auf den erſten Blick, welche aus eigenem Antrieb und welche nur läſtigen Rückſichten nachgebend geſchrieben ſind. Daß Haydn hierin nur allzu häufig ſeine bigotte Frau zum Schweigen zu bringen ſuchte, wurde ſchon früher (Bd. I. 197) erwähnt.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

2 Symphonien (a. 9. 10). Nr. 9 Autograph, Nr. 10 in Abſchrift vorhanden.
6 Streichquartette (d. 27—32), Autograph.
1 Violoncellconcert (e. 4), in Abſchrift erſchienen.
1 Clavierconcert (i. 1), in Abſchrift und im Druck erſchienen.
1 Clavierſonate (f. 3), Autograph.

Das Jahr 1772 führt uns mit dem Prinzen Rohan,[1] franzöſiſchen außerordentlichen Botſchafter am Wiener Hofe zuſammen. Von König Ludwig XV. für dieſen Poſten erwählt, traf der Prinz am 10. Januar in Wien ein, hatte am 12. Audienz beim Kaiſer und am 19. bei Maria Thereſia.[2] Prinz Rohan verſtand es, das Leben nur von der heiteren Seite zu faſſen; er arrangirte große Feſte mit Ball und Feuerwerk in Wien ſelbſt und in Baden in drei eigens hierzu gemietheten Häuſern, gab Concerte in ſeinem Palais, zu denen er beſonders eine Reihe junger und ſchöner Damen aus den hohen Kreiſen lud und ließ ſich wiederum vom Adel nach ſeinem Sinne huldigen.[3] Sein lockeres Leben erregte bald das Mißfallen der Kaiſerin derart, daß ſie auf ſeine Abberufung drang, die denn auch im Juli 1774 unter des Königs Nachfolger (Ludwig XV. war am 10. Mai geſtorben) erfolgte. Die Zeit ſeiner Beſuche bei Fürſt Eſterházy wird von allen dahin einſchlagenden Werken verſchieden und un-

---

1 Louis René Edouard, Prinz von Rohan-Guémené, Cardinal und Erzbiſchof von Straßburg. Es iſt derſelbe der 1785 in die berüchtigte Halsbandgeſchichte verwickelt war.

2 Wiener Diarium Nr. 4 und 7.

3 1772, 25 *Mars. Chez l'ambass. de France. Je restais au concert, ou il y avait nombre de jeunes et belles dames. — 31 Mars. Au concert chez l'amb. de Fr.; beaucoup de monde.* (Zinſendorf's Tagebuch.

richtig angegeben. Für Eiſenſtadt hilft uns, wenn auch in beſcheidenem Maße, das Wiener Diarium; für Eſterház, das ſich hier beſonders glänzend hervorthat, läßt uns daſſelbe Blatt unerwartet ganz im Stich[4]; dafür iſt letzterer Beſuch in einem beſchreibenden und vorzüglichen ungariſchen Gedicht bleibend erhalten. Über die Anweſenheit des Prinzen in Eiſenſtadt giebt das Wiener Diarium Nr. 58, 18 Heumonat (Juli) folgende nur allzu kurze Notiz: „Bey Gelegenheit des von dem kön. franz. Herrn Botſchafter Prinzen von Rohan Guémené erhaltenen Beſuches gaben der Fürſt Niklas Eſterhazy von Galantha ein herrliches Feſtin in dero fürſtl. Reſidenz zu Eiſenſtadt, wobey der hohe Adel des kaiſ. kön. Hofes zahlreich zugegen war.“ — Von Eſterház, wo der Prinz vom 12. bis 16. Juni weilte,[4] war er wahrhaft überraſcht. Seines Ausſpruches „Er habe hier Verſailles wiedergefunden“ wurde ſchon gedacht. Aber nicht der Ort allein, auch die ihm zu Ehren veranſtalteten Feſte (es wurde in Eile ſogar im Park ein neues Phantaſiegebäude, die „Eremitage“ errichtet), die in Saus und Braus verlebten fünf Tage ſtimmten ſo recht zu ſeinem Drang, ſich in Vergnügungen auszutoben. Leider wurden ſie (wie wir bald ſehen werden) um den Preis eines ſchweren, unerſetzlichen Verluſtes für die Kunſt erkauft. Nach dem oben erwähnten Gedichte[5] wurden in Eſterház alle Hebel in Bewegung geſetzt, den Prinzen und die geladenen vornehmen Gäſte mit Luſtbarkeiten förmlich zu beranſchen. Schauſpiele, Oper, Concert, Kinder-Komödie, Ballet und Marionettentheater, Maskenbälle im Schloſſe, Bauerntänze im Freien, Feuerwerk, Illumination, Serenaden wechſelten mit Ausflügen in die Umgegend, Jagden im Walde und zur See (Entenjagd) und dazwiſchen thaten Küche und Keller ihr äußerſtes, der Fama vom

4 Der Verfaſſer des Gedichtes giebt die Tage vom 12—16. Juli an und ſagt ausdrücklich *Sz. Jakob havának* (Sl. Jakobs-Monat, ſo genannt nach dem auf den 25. Juli fallenden *St. Jakob major.*) Dieſer Zeitangabe widerſpricht aber evident der weiterhin erwähnte Todesfall.

5 *Eszterházi vigasságok* (Luſtbarkeiten von Eſterház) 8°. gedr. 1772 (Szechen Kataleg 7370, Peſt, Nat. Muſeum). Die Vorrede nennt als Verfaſſer den ungariſchen Lieutenant-Gardiſt Beſenyei György. Er zählte mit Franz Faludi, Abrah. Bartſai, Freih. Lorenz Ortſy, Alx. Bárotzi, Graf Ad. Teleki, Freih. Stephan Daniel, Paul Anyos u. A. zu den bedeutendſten Schriftſtellern Ungarns, unter denen im vorigen Jahrhundert bis 1780 die ungar. Literatur zur höchſten Blüthe gelangte. B. ſchrieb u. a. »*Hunyadi László*«.

Reichthum des Hauſes Eſterházy gerecht zu werden. Von den Stücken, die das Theater bot, ſind zwei namhaft gemacht: „Heinrich VI.“, von den Schauſpielern aufgeführt, und das Ballet „das Urtheil des Paris“.[6] Letzteres wird überſchwenglich und wohl mit Recht hervorgehoben, denn kein geringerer als der berühmte Verfaſſer ſelbſt, Noverre,[7] damals Balletmeiſter am Kaiſerlichen Hoftheater, war vom Fürſten eingeladen worden, ſein Werk in Scene zu ſetzen. Er brachte aber auch die drei erforderlichen erſten Solotänzerinnen mit, von denen Mlle. Delphin[8] in der Rolle der Venus im Gedicht als „das Entzücken der Wiener“, als „Wunder der Welt“ geprieſen wird. Dieſelben Beinamen legten ihr alle Zeitgenoſſen bei. Der „Chronik“ vorgreifend, wo wir über jene glänzende Zeit des Ballets in Wien mehr hören werden, ſei über dieſe ſeltene Erſcheinung ſchon hier das Weitere ergänzt. Mlle. Delphin wird zuerſt 1768 unter den Eleven Noverre's genannt, deſſen Stolz ſie werden ſollte. Zwei Jahre ſpäter wurde ſie in Gluck's „Alceſte“ und »*Paride ed Helena*« bewundert.[9] Bei ihrem Spiel im Agamemnon blieb kein Zuſchauer unempfindlich. Sie beſaß Stärke, Geſchwindigkeit, Anſtand, Lebhaftigkeit, Ausdruck, Grazie und wahre Empfindung; dabei war ſie von der höchſten heroiſchen Manier bis zum komiſchen, ja bis zum grotesken eine Meiſterin.[10] Die Macht ihrer Kunſt war um ſo bewunderungswürdiger, als ihr ein Haupt-Attribut einer Tänzerin, die Schönheit fehlte. (»*Elle n'est point belle*« ſagt Zinſendorf an anderer Stelle.) Der Beſuch in Eſterház wurde für ſie verhängnißvoll: ſie erkältete ſich und ſtarb,

6 „Das Urtheil des Paris“, ein heroiſch-pantomimiſches Ballet von der Erfindung des Noverre, zuerſt aufgeführt im Sommer 1771 im Hoftheater nächſt der Burg.

7 Im Gedicht iſt er irrthümlich Növer genannt.

8 Im Gedicht als Deſſén angegeben.

9 »*J'admirais la danse de la Delfine. Quelle force, quelle précision, combien elle étoit supérieure à toutes les autres*« (*Alceste*). »*Quelle difference de la danse de la Vigano à celle de la Delphin* (*Paride et Elena*). Zinſendorfs Tagebuch 1770, 4. u. 15. Dec.

10 Das Urtheil über ſie lautet übereinſtimmend im Theaterkalender von Wien 1772 und 73; in Müller's „Genaue Nachrichten von beyden k. k. Schaubühnen“ in Wien 1773, wie auch ſpäter in Oehler's „Geſchichte des geſammten Theaterweſens“ in Wien 1803.

kaum in Wien angekommen, am hitzigen Fieber am 18. Brachmonat (Juni) 1772 im fünfzehnten Lebensjahre![11] —

Wir begeben uns auf kurze Zeit nach Preßburg, der damaligen ungarischen freien Haupt- und Krönungsstadt. Graf Anton Grassalkovies de Gyarak,[1] Kronhüter von Ungarn (Schwiegervater des Hofkanzlers Grafen Franz v. Esterházy), gab daselbst am 16. November 1772 in seinem Gartenpalast dem ungarischen Generalstatthalter Herzog Albert und seiner Gemalin, Erzherzogin Marie Christine[2] ein glänzendes Fest, über welches das Wiener Diarium Nr. 75 berichtet. Abbate Pellegrini (Architekt des Grafen von Esterházy), hatte für diese Gelegenheit eine blendende, nach architektonischen Zeichnungen erfundene Illumination veranstaltet. Dem vom vornehmsten ungarischen Adel besuchten Balle, bei dem wiederholt mit Masken gewechselt wurde und der nur von einer reich besetzten Tafel von nahezu hundert Gedecken unterbrochen wurde, wohnten auch die damals auf Besuch in Preßburg weilenden Erzherzoginnen Marianne und Elisabeth bei. Sowohl die Hausoffiziere als auch die Musikkapelle des Gastgebers waren in reiche Uniform gekleidet und letztere spielte beim Balle unter der Direction „des berühmten Hayden" — der einzige Fall, daß seiner als Dirigent einer Tanzmusik Erwähnung geschieht.

Es war übrigens nicht das erste und letztemal, daß Haydn in Preßburg verweilte und wir dürfen wohl annehmen, daß es ihn drängte, von dort aus die so nahe gelegene Stadt Hainburg zu besuchen, wo er die erste Schulzeit verlebte und sein Lehrer Frankh noch lebte. Bei verschiedenen Gelegenheiten ließ Fürst Esterházy seine Kapelle nach Preßburg kommen, den Glanz der dortigen Feste zu erhöhen. Auch zur Zeit des Landtags hielt sie

11 Wiener Todtenprotokoll, das allein uns auch den Vornamen, Margarethe, nennt. Schon vordem war Delphin, gleich andern Mitgliedern des Theaters (Stephanie, Huber, Aufresne, Pique, v. Gluck, Müller) durch den berühmten Arzt Quarin dem Leben wiedergegeben worden. (Vergl. Müller, Genaue Nachrichten 1772, S. 101, der dem Arzte öffentlich dankte.)

1 Vermählt am 21. Mai 1758 mit der Tochter des Fürsten Nicolaus Esterházy, Marie Anna, geb. 27. Febr. 1739, † 1811 in Preßburg. Graf Grassalkovics † 5. Juni 1794.

2 Der Herzog, vermählt seit 8. Apr. 1766, ließ seiner Gemalin, die am 24. Juni 1798 starb, jenes schöne Denkmal von Canova in der Augustinerkirche zu Wien errichten, das am 24. Juni 1805 enthüllt wurde.

sich daselbst auf und hatte um die Mitte der 70er Jahre Gelegenheit, vor der Königin Maria Theresia zu spielen. Die Stadt hatte der Monarchin gerade im J. 1772 ihre wesentliche Verschönerung und Vergrößerung zu danken und sie nahm dort häufig von Wien aus kurzen Aufenthalt. Eine Anekdote von ihr hat uns der Maler Dies[3] aufbewahrt. Bei einer Musikproduction äußerte die Fürstin einmal halblaut, sie möchte wohl sehen, was aus der Aufführung werden würde, wenn die vornehmen Dilettanten ihrer Hauptstütze beraubt würden. Haydn erfuhr dies, verabredete sich mit den uns schon bekannten ersten Primgeiger Tomasini und Beide verließen im bedenklichsten Moment unter einem schicklichen Vorwand das Orchester, das auch bald, der Führung beraubt, ins Stocken gerieth und sich auf Gnade und Ungnade ergeben mußte, worüber die Monarchin herzlich lachte.

Musik wurde zu jenen Zeiten ganz besonders in Preßburg gepflegt. Außer der oben genannten Kapelle, bei der später der Violinist Schlesinger als Musikdirector fungirte und die in Kurzweil einen eigenen Componisten (besonders für Symphonien hatte, hielten auch Graf Joh. Nepomük Erdödy, Fürst Batthyányi und Herzog Albert von Sachsen-Teschen eigene Kapellen. Graf Ladislaus Erdödy hatte wenigstens einzelne Musikvirtuosen, z. B. den uns bekannten bedeutenden Violinisten Mestrino[4] in seinen Diensten.

Wie in den 70er Jahren Graf Csasky ein eigenes Theater erbaute und dazu eine Schauspielertruppe in Sold hielt, so engagirte auch Graf Erdödy im J. 1785 eine Operntruppe, die in seinem Palais auf einem eigens dazu erbauten niedlichen Theater zweimal wöchentlich Vorstellungen gab, zu denen der Adel, das Offizierscorps und zufällige Fremde und Gäste unentgeldlich Zutritt hatten. Director der Truppe war Hubert Kumpf, als Kapellmeister fungirte Joh. Paneck. War im Schauspielhause[5] keine deutsche Truppe, so erlaubte der Graf seiner

3 Biogr. Nachr. S. 64.

4 Er spielte 1786 beim Cardinal Primas während der Mittagstafel zu Ehren des Kaiserl. Geburtsfestes. W. Ztg. S. 355.

5 Im neu erbauten festlich decorirten Theater (Stadt-Comödienhaus) wurde am 4. Juni 1764 ein lustiges italienisches Singspiel aufgeführt, das mit einem großen Ballet endigte. Der Hof war Tags zuvor nach Preßburg gefahren und ebenfalls anwesend. W. D. Nr. 54.

Oper, daselbst zu ihrem Vortheile Vorstellungen zu geben und sorgte somit für die öffentliche Unterhaltung der Stadtbewohner. Der Gothaer Theater-Kalender für 1788 nennt 33 italienische und deutsche Opern, die innerhalb 1785—87 im gräflichen Palais sowohl als auch im Stadttheater zur Aufführung kamen. Die deutsche Übersetzung besorgte der Buffosänger Girzik, der auch bei den Tänzen mitwirkte. Unter den Opern finden wir solche von Paisiello, Anfossi, Sarti, Cimarosa, Salieri, Martin, Gretry, Dittersdorf, Benda, Gluck, Mozart und auch Haydn. Letzterer war mit 4 Opern vertreten, von denen *Armida* in Gegenwart Kaiser Joseph's aufgeführt wurde. Wir werden Gelegenheit haben, auf diese Kumpf'sche Gesellschaft wiederholt zurückzukommen.

Fürst Joseph von Batthyányi, Cardinal und Primas von Ungarn hatte sich schon zur Zeit, da er noch Bischof war, von Dittersdorf eine Kapelle zusammenstellen lassen. Dieselbe wurde dann bedeutend verstärkt; Kapellmeister war Anton Zimmermann, zugleich Organist an der Domkirche, der am 8. Oct. 1781 im 40. Lebensjahre starb;[6] als Concertmeister und erster Violinist fungirte Jos. Zistler. Unter den Mitgliedern finden wir ferner den Violinisten Franz Mraw, den ausgezeichneten Contrabaßspieler Joh. Sperger, die Violoncellisten Marteau (Hammer) und Max Willmann, den Waldhornisten Karl Franz,[7] sämmtlich Virtuosen vorzüglichen Ranges. Beim Regierungsantritt des Kaisers Joseph (1780) sah sich der Fürst veranlaßt seine Kapelle bis auf einige Mitglieder zu entlassen.

Herzog Albert von Sachsen-Teschen und seine Gemalin, Erzherzogin Marie Christine die Beide musikalisch gebildet waren, lebten 14 Jahre in Preßburg, verließen die Stadt am Schluß des Jahres 1780, hielten sich bis zu ihrer Abreise in die Niederlande, wo der Herzog an die Spitze der Regierung trat, in Wien auf, kamen aber später wiederholt nach Preßburg. Mitglieder der herzoglichen sowie der oben erwähnten Musikkapellen waren auch in der Wiener Tonkünstler-Societät, in deren Akademien sie als Solisten und im Orchester mitwirkten. Ohne

---

6 Die Wiener Zeitung, 1781, Nr. 86 widmet ihm einen ehrenvollen Nachruf.

7 Mraw, Marteau und Franz, vordem in der Esterházischen Kapelle.

Zweifel wurden dieſe Kapellen zur Verſtärkung der Eſterházy'ſchen auch nach dem Sommerpalais Kitſee[8] berufen, wann deſſen Beſitzer, Fürſt Eſterházy, daſelbſt Bälle und Concerte gab, wozu die Mitglieder des Hofes und der vornehme Adel geladen wurden. Überhaupt übte der häufige Aufenthalt des Hofes und ſo vieler reichbegüterter Fürſten und Grafen auch in muſikaliſcher Beziehung einen wohlthätigen Einfluß aus auf das geſellige Leben in Preßburg. —

Aus der Beſchreibung von Eſterház haben wir erſehen, daß das Muſikgebäude für alle Mitglieder der Kapelle kaum ausreichte und um ſo weniger, wenn dieſelben auch noch Platz für Frau und Kind beanſpruchten. Dieſen Raummangel ſowohl als auch den unausweichlichen Verdrießlichkeiten abzuhelfen, die das ſo nahe Zuſammenleben ganzer Familien in ein und demſelben Hauſe erzeugte, mochte wohl zunächſt den Fürſten bewogen haben, darin eine Erleichterung zu treffen. Demgemäß machte er im Jan. 1772 durch ſeinen Wirthſchaftsrath von Rahier den Muſikern ſchriftlich zu wiſſen, daß er „künftighin ihre Weiber und Kinder nicht einmal auf 24 Stunden in Eſterház ſehen wolle" und daß diejenigen, denen dieſe Verordnung nicht behage, ſich melden ſollten, um ihre Dimiſſion entgegen zu nehmen.[1] Zugleich mußte dem Fürſten eine Liſte der Kapelle vorgelegt werden, in der er diejenigen bezeichnete, welche er von dem Verbot ausgeſchloſſen wiſſen wollte. Es waren dies Kapellmeiſter Haydn, die beiden Kammerſänger Fribert und Dichtler und der erſte Violiniſt Tomaſini. Die nächſte Folge der fürſtlichen Verordnung war, daß die Muſiker, nunmehr gezwungen doppelte Menage zu führen, um eine Aufbeſſerung ihres Gehaltes baten, die ihnen auch bewilligt wurde. Sie erhielten ein Jeder 50 Gulden jährliche Zulage mit der ausdrücklichen Bemerkung, daß ſie ſich nicht unterfangen ſollten, den Fürſten weiterhin zu beläſtigen oder ihre Weiber und Kinder etwa in des Fürſten Abweſenheit dennoch

---

8 Der prachtvolle Saal daſelbſt wurde 1770 durch einen glänzenden Ball eröffnet bei Gelegenheit eines großen Manövers mit 5 Küraſſierregimenter. W. Diarium Nr. 60.

1 Das Verbot wiederholte ſich in ähnlicher Weiſe noch 1774 wo es heißt: „Bedeuten Sie Wirthſchaftsrath v. Rahier denen Muſicis, daß ſie ſich den letzten dieſes wie in verwichenen Jahren und ohne ihren Weibern in Eſterház richtig einfinden ſollen."

nach Eſterház kommen zu laſſen, widrigenfalls dieſe Wohlthat allſogleich aufhören würde. Als einzigen Troſt ſtellte es ihnen der Fürſt frei, die Zeit ſeiner Abweſenheit von Eſterház nach vorausgegangener Bewilligung zur Reiſe nach Eiſenſtadt benutzen zu dürfen. Dem Fürſten ſchien aber gerade damals der Aufenthalt in Eſterház ſo ſehr behagt zu haben, daß er nicht ans Fortgehen dachte und überdies denſelben weit über den Herbſt hinaus ausdehnte.

Der Seufzer und Klagen war nun kein Ende; ſie fanden ihren Weg nach Eiſenſtadt und hallten von dort als getreues Echo in noch troſtloſerer Weiſe zurück. Vergebens wandten ſich die armen Ehemänner an ihren Papa Haydn, der gegen ſeine Gewohnheit es dieſesmal nicht unternahm, der Fürſprecher ſeiner Kapelle zu ſein. Er hatte für die Muſiker nichts als etwa ein ſchalkhaftes Lächeln, aus dem ſie nicht klug wurden, bis ihnen bei einer Probe zum nächſten Orcheſterconcert unerwartet ein Hoffnungsſtrahl leuchtete. Der Tag der Aufführung kam und klopfenden Herzens begann die Kapelle, die zur Zeit nur aus 16 Mitgliedern (6 Violiniſten, je einen Bratſchiſten, Celliſten und Contrabaſſiſten, 2 Oboiſten, 1 Fagottiſten und 4 Waldhorniſten) beſtand, als Schlußnummer eine neue Symphonie ihres verehrten Führers, dem dabei ſelber bange ums Herz war. Schon die Tonart, Fis-moll, war eine ungewöhnliche. Der erſte Satz (*All° assai* $^3/_4$) ſtrebt entſchloſſene Haltung an; im *Adagio* (*A-dur* $^3/_8$) herrſcht Weichheit und Milde, die Violinen gedämpft durch Sordinen, Oboen und Hörner nur an wenigen Stellen die Harmonie ausfüllend; *Menuet* und *Trio* (*Fis-dur*), beide kurz gehalten, ſuchen wohl den herkömmlichen Charakter beizubehalten, aber die gewohnte freudige Sorgloſigkeit kommt nicht recht zum Durchbruch; das *Finale* (*Presto*, *Fis-moll* ¢) redet ſich gewaltſam in den ſonſt hier ſprudelnden Frohſinn hinein; nach kaum hundert Takten machen alle Inſtrumente auf der Dominante von Fis plötzlich Halt, aber ſtatt des erwarteten Fis-dur oder moll tritt Takt und Tonart des zweiten Satzes (*Adagio*, *A-dur* $^3/_8$) ein, dieſesmal mit einem neuen Thema in der Oberſtimme der nun in vier Gruppen abgetheilten Violinen, die anfangs zu zweien (1. und 3., 2. und 4. Violine) dann aber jede ſelbſtſtändig auftreten. Noch eine kurze Weile und etwas bis dahin Unerhörtes geſchieht: der zweite Horniſt und erſte Oboiſt, getreu ihrer Vor-

ſchrift,[2] packen ihre Inſtrumente ein und verlaſſen das Podium; elf Takte weiter greift der bisher unbeſchäftigte Fagottiſt zu ſeinem Inſtrument, aber nur um unisono mit der 2. Violine zweimal die Anfangstakte des erſten Motivs zu blaſen, dann löſcht er das Licht an ſeinem Pulte aus und geht gleichfalls ab. Nach ſieben Takten folgt ihm der erſte Horniſt und zweite Oboiſt. Nun löſt ſich endlich das Violoncell vom Baſſe los; beide gehen geraume Zeit jedes ſeinen eigenen Weg, bis bei einer Wendung, wo *Cis* als Dominante eintritt, auch der Baß das Weite ſucht. Wir ſind nun wieder in *Fis-dur* und die dritte und vierte Violine bringen in dieſer Tonart das frühere Thema des Adagio (*A-dur*). In kurzen Zwiſchenräumen verſchwinden nun Celliſt, dritter und vierter Violiniſt und Bratſchiſt.

Es iſt faſt finſter geworden im Orcheſterraum; nur an Einem Pulte brennen noch zwei Lichter; hier ſitzen Tomaſini (des Fürſten Liebling) und ein zweiter Violiniſt, denen das letzte Wort zugefallen iſt. Leiſe, gedämpft durch Sordinen, erklingt ihr Wechſelgeſang, zuletzt in Terzen und Sexten ſich verſchlingend wie im leiſeſten Hauche erſterbend. — Die letzten Lichter erlöſchen, die letzten Geiger gehen und auch Haydn iſt im Begriff, ihnen zu folgen als der Fürſt, der dem Vorgange anfangs befremdet gefolgt war, auf ihn hinzutritt, ihm gerührt die Hand reicht und mit den Worten anredet: „Ich habe Ihre Abſicht wohl durchſchaut, die Muſiker ſehnen ſich nach Hauſe — nun gut — Morgen packen wir ein.

Im Vorſaale aber harrte die Kapelle in banger Erwartung ihres Führers und als nun dieſer unter ſie tritt und ſein leuchtender Blick ihnen den glücklichen Ausgang verräth — bedarf es noch der Worte die nun folgende Scene zu ſchildern, wie Alle, die Junggeſellen mit inbegriffen, ſich herzu drängen ſeine Hände zu drücken und Haydn ſelbſt die Rührung kaum verbergen kann — ein glücklicher Vater unter glücklichen Kindern![3]

---

2 In der Partitur: „Nichts mehr"; in den Auflagſtimmen: „geht ab".

3 Eine mehrfach erzählte Verſion über die Veranlaſſung zu dieſer Symphonie, nach welcher der Fürſt ſeine Kapelle aus ökonomiſchen Rückſichten zu verabſchieden gedachte, iſt nicht nachzuweiſen. Eine zweite, daß die Urſache ein Streit der Kapelle mit den Hausoffizieren geweſen ſei, würde etwa auf eine Renitenz derſelben hinweiſen, die aber erſt drei Jahre ſpäter ſtattfand. Das betreffende Actenſtück lautet: „Nachdem ich denen Muſicis verzieben und ſie

Die Sage läßt Haydn auch ein Gegenſtück dieſer, ſeitdem näher bezeichneten „Abſchieds-Symphonie“[4] (a. 11.) ſchreiben, in der eine Stimme nach der andern eintritt und in gleichem Maße die Pulte ſich mit Lichter beleben. Beide Symphonien ſollen vom Muſikdirector Ruſt in Deſſau zu Anfang und Ende der Winterconcerte 1785/86 aufgeführt worden ſein.[5] Auch Pleyel und Dittersdorf wird ein ähnlicher Gedanke zugeſchrieben.[6]

Die Abſchieds-Symphonie diente bei verſchiedenen Veranlaſſungen als willkommenes Muſikſtück. Über den Eindruck einer ſolchen Aufführung leſen wir:[7] „Der Redacteur hörte dieſe Symphonie als ein gewiſſes muſikaliſches Inſtitut ſeine letzte Zuſammenkunft hielt. Als ſich beim Schluſſe erſt etliche Blasinſtrumente entfernten, ließ man ſich's gefallen, manche Zuhörer kam es ſogar komiſch vor. Als aber auch die nothwendigen Inſtrumentiſten aufhörten, die Lichter auslöſchten, leiſe und langſam

---

ſamentlich wiederum in Dienſt behalten habe, ſo iſt ihre Gage wie ehever zu verabfolgen“. (Eiſenſtadt, d. 7. Oct. 1775). — Grieſinger (S. 28.) und Dies (S. 46.) beſtättigen nach Haydn die obige erſte Erzählung; Neukomm (Anm. zu Dies) hält trotzdem, und merkwürdigerweiſe ebenfalls nach Haydn, an der Verabſchiedung der Kapelle feſt; Carpani (p. 115.) giebt ſogar eine dritte Verſion an, die von Ungereimtheiten ſtrotzt, erzählt aber auch die erſten zwei Varianten und will alle drei von Perſonen gehört haben die der Aufführung beiwohnten! — Dies und Carponi laſſen die Symphonie durch den erſten Violiniſten allein ſchließen, Neukomm läßt dieſe Ehre dem Contrabaſſiſten; ſo auch Oswald (Beiträge zu Künſtler Biogr. S. 128). Andere dichten der Partitur ſogar einen Klarinettiſten für dieſen Moment hinzu (Neues Wiener Blättchen 1787, S. 145, und Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788). Endlich noch wird Haydn ſelbſt als abtretender Violiniſt genannt (Siebigke, S. 11).

4 In Frankreich bekannt als *Symphony des Adieux*, in England als *Farewell-symphony* oder *candle overture*. Die bei André erſchienene Partitur iſt nur der letzte Satz, obendrein nach E-moll transponirt.

5 Siebigke (Muſ. ber. Tonk., S. 11.) Auch Neukomm (Bemerkungen zu Dies „Biogr. Notizen“) erwähnt eines ſolchen Gegenſtückes.

6 Carpani (p. 118, *note* 1); Dittersdorf (S. 144) ſpricht ſelbſt davon. — Auch von Roſſini erwartete man eine Benutzung dieſer Idee. Wir leſen darüber: „Eine neue Operette von ihm (Roſſini) »*le dernier Musicien*« nach der Idee von Haydn's Symphonie, in welcher ein Muſiker nach dem andern das Orcheſter verläßt, Text von Scribe, der ſehr witzige Anſpielungen auf die heutige Muſik enthalten ſoll, wird erwartet“ (Monatbericht der Geſellſchaft der Muſikfreunde. Wien, 1830, Nr. 3, S. 35.)

7 Allg. Muſ. Zeitung, 1799, Nr. 1.

ſich entfernten — da wurde allen eng und bang ums Herz. Und als endlich auch der Violon ſchwieg und nur die Geigen — jetzt nur noch Eine Geige (*sic*) ſchwach erklang und nun ſtarb: da gingen die Zuhörer ſo ſtill und gerührt hinweg als wäre ihnen aller Harmoniegenuß für immer abgeſtorben". — Mendelsſohn, der die Symphonie in Leipzig in einem hiſtoriſchen Concerte zum Schluſſe aufführte, nennt ſie „ein curios melancholiſches Stückchen".[8] — Schumann gedenkt derſelben nach der Leipziger Aufführung im Winter 1837/38: „Die Muſiker (auch unſere) löſchten dabei, wie bekannt, die Lichter aus und gingen ſachte davon; auch lachte Niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war".[9] — Julius Eberwein ſchrieb zur Symphonie ein dramatiſches Gedicht (in Jamben) in einem Aufzuge, betitelt „Vater Haydn",[10] das in der im Vorwort gegebenen Form in Rudolſtadt wiederholt aufgeführt wurde. —

In dieſem Jahre ſchrieb Haydn ſeine 5. Meſſe G-dur, auf dem Autograph bezeichnet mit *Missa Sti. Nicolai* 1772 (l. 5.), der Taktart entſprechend gewöhnlich die Sechsviertel- (im Stift Kloſterneuburg auch Spatzen-) Meſſe genannt. Man findet ſie auf manchen Chören, der vermeintlich leichteren Lesart halber in Dreivierteltakt umgeſtaltet, wodurch der Charakter, des unwillkürlich ſchärfer betonten Takt-Accents wegen, ſich mitunter dem Tanzrhythmus nähert. Ihrer leichten Ausführbarkeit verdankt ſie es zunächſt, daß ſie noch heutzutage in katholiſchen Kirchen häufig aufgeführt wird.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

6 Symphonien (a. 12. 13. 14. 15. 16. 17). Nr. 14. und 16. Autograph. Nr. 12. und 13. in Abſchrift erſchienen; Nr. 15. und 17. in Abſchrift vorhanden und aufgeführt.
Menuetten für Orcheſter, in Abſchrift oder Stich erſchienen.
1 Violoncellconcert (e. 5), in Abſchrift erſchienen.
1 Motette de tempore (m. 16) in Abſchrift vorhanden.

8 Brief an Rebecka Dirichlet in Florenz. Febr. 1838.
9 Schumann's „Geſammelte Schriften", Bd. III. S. 46.
10 Leipzig, Verlag von Heinrich Matthes 1863.
(Im Anhang folgen „Mozart's Dorfmuſikanten").

Montag und Dienſtag den 26. und 27. Juli 1773 gab Fürſt Eſterházy zu Ehren des Namensfeſtes der verwittweten Fürſtin Eſterházy [1]) ein Feſtin in Eſterház, zu dem ein zahlreicher hoher Adel geladen war. Am erſten Tage wurde eine neue burleske Oper in 2 Acten von Haydn »*L'Infedeltà delusa*« (Die getäuſchte Untreue) aufgeführt, der eine glänzende Illumination des Schloſſes und Parkes und ein Feſtball folgte. Beim Ball erſchienen unerwartet und *en masque* Erzherzogin Chriſtine mit ihrem Gemal Herzog Albert von Sachſen-Teſchen und fuhren erſt am frühen Morgen nach Laxenburg zurück. Dienſtag wurde der Ball wiederholt und ein brillantes Feuerwerk abgebrannt. Das bei Sieß in Oedenburg gedruckte Textbuch der Oper [2] nennt folgende Mitwirkende:

Vespina, giovane spiritosa, sorella di Nanni, ed amante di Nencio	*Maddelena Friberth.*
Sandrina, ragazza semplice, ed amante di Nanni	*Barbara Dichtler.*
Filippo, vecchio contadino, e padre di Sandrina.	*Carlo Friberth.*
Nencio, contadino benestante	*Leopoldo Dichtler.*
Nanni, contadino, amante di Sandrina . .	*Cristiano Specht.*

Die Handlung iſt matt genug: Der alte Landmann Filippo beſtimmt für ſeine Tochter Sandrina, die in den armen Bauer Nanni verliebt iſt, den wohlhabenderen Nencio, der dann einem reichen Cavalier weichen ſoll. Nencio, dagegen liebt die lebensfrohe Veſpina. Intriguen bringen es dahin, daß Jedes ſich hintergangen glaubt. Veſpina durchblickt zuerſt das loſe Spiel und iſt entſchloſſen, durch Schlauheit die Wege zu ebnen. Es folgen nun

---

1 Maria Anna Louiſe, geborene Marcheſa von Lunati Visconti aus Lothringen, Gemalin des 1762 verſtorbenen Fürſten Paul Anton, (vergl. Band I. S. 211, 213). Die Fürſtin war aus den Bädern von Spaa zurückgekehrt, wo ſie mit Milady Spenſer ein Freundſchaftsbündniß geſchloſſen hatte und bei ihrer Rückkunft in deren Auftrag Metaſtaſio ihr enthuſiaſtiſches Lob über den Dichter mittheilte, ihn zugleich um einige Zeilen von ſeiner Hand erſuchend als Zeichen daß ſie die Bitte erfüllt habe, worauf Metaſtaſio eine an dieſe Dame gerichtete Strofetta ſchrieb. (*Opere del Sig. Abbate Pietro Metastasio. Nizza 1783. vol. X. pag. 350*).

2 *L'Infedeltà Delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterház nell' occasione del gloriosissimo nome di S. A. la Principessa vedova Esterházy nata Lunati Visconti, sul teatro di S. A. il Principe Nicolò Esterházy de Galantha al 26 Luglio dell' anno 1773.* — Dem entgegen bezeichnet das Wiener Diarium Nr. 61 als Veranlaſſung des Feſtes den Namenstag der Erzherzogin Marianne.

Verkleidungsſcenen und ſchließlich finden ſich beide Paare, Veſpina und Nencio, Sandrina und Nanni, nach Wunſch zuſammen, indem Veſpina eine liſtig herbeigeführte Unterzeichnung des Ehecontractes (ſie ſelbſt als Notar, Nanni als Stellvertreter des Cavalier verkleidet) zu Stande bringt. Der alte Filippo merkt zu ſpät den Betrug, fügt ſich aber willig in's Unvermeidliche. —

Als im Auguſt 1773 Franz Nowotny, der bisherige Organiſt der Schloßkirche in Eiſenſtadt ſtarb (Bd. I. 261), wurde der Dienſt getheilt. Haydn ſpielte im Winter (oder ließ ſich vielmehr ſuppliren), der Schulmeiſter Joſ. Diezl[4] im Sommer und überhaupt, wenn Haydn von Eiſenſtadt abweſend war. Letzterer erhielt den üblichen Organiſten-Gehalt (100 fl.), Haydn aber als »*qua-Organista*« die bisherigen Organiſten-Bezüge an Naturalien,[5] wofür er (wie es ausdrücklich heißt) zu ſorgen hatte „daß die Eiſenſtädter Orgel gut verſehen werde". Der Werth der Naturalien betrug 179 Gulden 15 Xr. rhein.; Haydn hatte ſomit die bisher baar bezogenen 782 Gulden 30 Xr. hinzugerechnet, im Ganzen 961 Gulden 45 Xr., welcher Gehalt bis zum Tode des Fürſten (1790) unverändert blieb.[6] (Außerdem bezog er noch jährlich eine Sommer- oder Winter-Uniform.) —

Im September 1773 wurde Fürſt Eſterházy durch einen Beſuch ausgezeichnet, der ihm und ſeinem Vorfahren in Eiſenſtadt und dem Luſtſchloſſe Kittſee (Köpeſéy) wohl oft zutheil geworden war[1], von dem er aber in Eſterház noch nie und auch nur dies einzige Mal beglückt wurde. Die Kaiſerin Maria Thereſia, angeregt durch die lebhaften Schilderungen des prachtvollen fürſtlichen Beſitzes, hatte gewünſcht, die erzählten Wunderdinge ſelbſt zu ſehen und ſomit, das erſtemal nach dem Tode ihres Gemals, an den durch einen kaiſerlchen Beſuch hervorgerufenen Feſtlichkeiten theilzunehmen.[2] Der beglückte Fürſt

---

4 Seit 1779 Joh. Georg Fuchs, Schloß-Schulmeiſter, geſt. 1810.

5 Sie beſtanden in Folgendem: 300 Pfund Rindfleiſch, 50 Pfund Salz, 30 Pfund Schmalz, 36 Pfund Kerzen, 4 Metzen Weizen, 3/4 Metzen Grieß, 12 Metzen Korn, je 1/2 Eimer Kraut und Rüben. Dazu kamen die 1771 erwähnten 9 Eimer Offizierwein und 6 Klafter Brennholz.

6 1789 wurde Haydn noch zu ſeiner bisherigen Convention jährlich „ein Stück Schwein gnädigſt reſolviret d. h. für ſich, nicht als Organiſt".

1 Das Wiener Diarium 1742 — 1766 erwähnt dieſer Kaiſerl. Beſuche regelmäßig.

2 Die Beſchreibung der ſtattgefundenen Feſttage ſind uns erhalten durch das Wiener Diarium und eine bei v. Ghelen in Wien erſchienene Broſchüre:

bot ſofort alles auf, ſich dieſer hohen Auszeichnung würdig zu zeigen. Nach Vereinbarung der dazu beſtimmten Tage begaben ſich vorerſt Dienſtag den 31. Auguſt Herzog Albert von Sachſen-Teſchen mit ſeiner Gemalin, Erzherzogin Chriſtine und dem dazu befohlenen Hofſtaat von 30 Herren und Damen nach Eſterház, wo ſie nach einer Rundfahrt im Park Abends im Opernhauſe mit dem Luſtſpiel „Die zwo Königinnen“ unterhalten wurden. Am nächſtfolgenden Tage, den erſten September begab ſich die Monarchin von Schönbrunn aus in Begleitung ihrer Töchter, der Erzherzoginnen Maria Anna und Eliſabeth und ihrem jüngſten Sohne, Erzherzog Maximilian auf die Fahrt. Der Fürſt war ihr bis Ödenburg entgegengefahren und geleitete ſie über Szeplak, wo des kaiſerlichen Zuges Tauſende von feſtlich gekleideten Landleuten harrten, nach ſeinem Schloſſe. Die Fahrt von Schönbrunn bis dahin dauerte fünf Stunden. Nach der Tafel durchfuhren die hohen Gäſte in fünfzehn fürſtlichen Wägen den Park, den die Kaiſerin nicht müde wurde zu bewundern; namentlich überraſchten ſie die verſchiedenen überreich ausgeſtatteten Luſtgebäude, der Sonnen- und Dianentempel, die Eremitage ꝛc. Am Abend wurde im Opernhauſe die uns ſchon bekannte zweiactige Burletta *L'Infedeltà delusa*[3] von Haydn aufgeführt. Wie ſehr der hohen Fürſtin die Ausführung gefiel, beweiſt ihr nachträglicher Ausſpruch, der ſich bis auf den heutigen Tag erhalten hat: „Wenn ich eine gute Oper hören will, gehe ich nach Eſterház“. Der Oper folgte ein Maskenball in den Prachtſälen des Schloſſes und von hier geleitete dann der Fürſt ſeine Monarchin zu dem chineſiſchen Luſthauſe, deſſen mit hohen Spiegelgläſern bedeckte Wände, das Licht zahlreicher Luſtres und Lampions wiederſtrahlend, den Saal wie in ein Flammenmeer erſcheinen ließen. Auf einer Eſtrade hatte die fürſtliche Kapelle in ihrer kleidſamen Prachtuniform Platz genommen und führte

---

»Relation des fêtes données à Sa Majesté l'Imperatrice par S. A. Mgr. le Prince d'Esterhaz dans son château d'Esterhaz le 1r et 2e 7bre 1773.«

3 Die Mitwirkenden waren dieſelben wie bei der erſten Aufführung. Das gedruckte Libretto hat auf dem Titelblatte die entſprechende Abänderung: *L'Infedeltà Delusa, burletta per musica in due atti da rappresentarsi in Esterház nell' occasione del gloriosissimo arrivo quivi de Sua Maestà L'Imperatrice Maria Theresia, sul teatro di S. A. il Principe Nicolò Esterhazy de Galantha, nel mese di settembre dell' anno 1773.*

unter der Leitung Haydn's eine Symphonie (a. 18)[4] und einige concertirende Stücke auf. Haydn, vom Fürſten der Monarchin vorgeſtellt, benutzte die Gelegenheit, dieſelbe an den recenten Schilling zu erinnern, der ihm als Sängerknabe im Schloßgarten zu Schönbrunn auf ihren Befehl aufgemeſſen wurde,[5] für welche allerhöchſte Auszeichnung er ſich nun nachträglich allergnädigſt bedankte. Die gutmüthige hohe Frau, in ſo geſchickter Weiſe an ihr liebes Schönbrunn und die daſelbſt verlebte ſchönſte Zeit ihres Lebens erinnert, erwiederte, indem ſie ſcherzend mit dem Finger drohte: „Sieht Er, lieber Haydn, der Schilling hat doch ſeine guten Früchte getragen“. Die ohnedies längſt verſchmerzte Diſſonanz dieſer Jugenderinnerung verſcheuchte ſchließlich eine koſtbare mit Ducaten gefüllte Tabatière. — Die Kaiſerin verweilte anderthalb Stunden in dieſem Saale und ſoupirte dann in ihren Gemächern, während ſich Erzherzog Maximilian und Herzog Albert ſammt Geſolge, diesmal maskirt, auf den noch immer in voller Luſt dahin wogenden Maskenball zurückbegaben, der erſt bei Tagesanbruch endete. An dieſem Tage, 2. September, war im Prachtſaale öffentliche Tafel wobei ſich die vorzüglichſten Virtuoſen der Kapelle mit Concertſtücken producierten und Fremde und Einheimiſche Gelegenheit hatten, die Glanzentfaltung des fürſtlichen Hauſes zu bewundern. Um vier Uhr wohnte die Kaiſerin einer Vorſtellung im Marionettentheater bei. Zur Aufführung gelangte die Oper „Philemon und Baucis“[6] nebſt einem Vorſpiel „Der Götterrath, oder „Jupiters Reiſe auf der Erde“. Hatte ſchon das Vorſpiel mit der Darſtellung des Olymp und der verſammelten Götter durch die kunſtvollen Dekorationen, durch die Trefflichkeit der Maſchinerien und die exakten Bewegungen

4 Derſelben wurde dann der Name der Kaiſerin beigelegt.

5 Vergl. Band 1. S. 70.

6 Philemon und Baucis, oder Jupiters Reiſe auf die Erde. Bey Gelegenheit der höchſterfreulichen Gegenwart Allerhöchſt Ihrer k. k. apoſtoliſchen Majeſtät und Allerhöchſt dero allerdurchlauchtigſten Erzhauſes. In einer Marionetten Operette zum erſtenmale zu Eſterház auf der fürſtl. Marionetten-Bühne im Jahre 1773 aufgeführt. Wien, mit von Ghelenſchen Schriften.

Ein Exemplar dieſer ſelten gewordenen Broſchüre, wie auch des Vorſpiels beſaß Haidinger in Wien. Ein zweites Exemplar (Vorſpiel und Singſpiel in einem Heft zuſammengebunden) beſaß Otto Jahn, nun im Beſitz von Herrn Dr. Gehring in Wien. Von Haydn's Hand iſt auf dem Titelblatt geſchrieben: Muſic von mir Joſ. Haydn.

der reich coſtümirten Puppen laute Bewunderung erregt, wurde dieſelbe noch erhöht durch die nachfolgende gemüthvolle Oper und die allegoriſche Darſtellung am Schluſſe, der hier zu einer Huldigung der Monarchin und des Herrſcherhauſes umgeſtaltet war. Maria Thereſia ſprach dem Fürſten wiederholt ihr Wohlgefallen über die Darſtellung aus, die ihr einen derartigen Eindruck hinterließ, daß ſie ſich vier Jahre ſpäter mit demſelben Puppen-Apparat in Schönbrunn eine Oper aufführen ließ. — Nach eingenommenen Souper begab ſich die Kaiſerin mit ihrem Gefolge durch eine mit farbigen Laternen erleuchtete Allee außerhalb des Parks, um ein vom Pyroballiſten Rabel veranſtaltetes Kunſtfeuerwerk anzuſehen. Sie ſelbſt entzündete mit der Stoppine die Feuerkörper, deren Zuſammenſtellung und Reichhaltigkeit alle Erwartung übertraf. Der Fürſt geleitete hierauf ſeinen hohen Gaſt zu einem anderen feſtlich decorirten und magiſch beleuchteten Theil der Parkumgebung. Dieſer ganze über 8000 Beſucher faſſende Flächenraum war wie überſät mit buntfarbigen die verſchiedenſten Figuren bildenden Lampions. Beſonderes Intereſſe erregten hier die, in einer bis dahin unbekannten Art von rückwärts erleuchteten Darſtellungen nach Gemälden von Van Dyk. In feſtlichem Aufzuge, die Fahnen hoch ſchwingend, erſchienen ſodann bei tauſend mit Bändern und Blumen geſchmückte Landleute beiderlei Geſchlechts, beim Klang nationaler Muſik feurige Tänze nach Art ihres Landes aufführend. In ihrer Freude, die geliebte Landesmutter in ihrer Mitte zu ſehen, erfüllten ſie die Luft mit Zurufen: Es lebe Maria Thereſia! Hoch unſere Königin! während das Kaiſerliche Gefolge ſich unter die Fröhlichen miſchte und an ihren Tänzen Theil nahm. Mit Mühe entzog ſich die Monarchin der allgemeinen Luſtbarkeit, die noch lange nach ihrem Weggange fortwährte. Am dritten Morgen verließ die Kaiſerin das Schloß; der Fürſt gab ihr bis Ödenburg das Geleit, wo ihrer ebenfalls ein feſtlicher Empfang zu Theil wurde. Dem Schloſſe Eſterházy aber blieb dieſer einzige, damals auch in einem Gedicht[7] beſungene Beſuch unvergeßlich und noch heute wird der Fremde durch die in Ehren gehaltenen Gemächer „unſerer Königin“ an denſelben erinnert.

Es erübrigt noch, einiges über die erwähnte Marionetten-

7 Von Dr. Conradi in Preßburg. Wiener Diarium Nr. 75.

oper zu ſagen. „Philemon und Baucis“ iſt als Schauſpiel im Jahre 1753 von C. Gottlieb Pfeffel geſchrieben worden; der früher (I. 160) genannte Felix Berner führte das Stück mit ſeiner Kindertruppe im Jahre 1763 in Zabern und Straßburg auf; Gluck benutzte die Handlung im J. 1769 als Feſtoper unter dem Titel: *Bauci e Filemone.* Als „ein ganz neues Ballet“ bezeichnet, wurde „Philemon und Baucis, oder: Die belohnte Tugend“ zugleich mit der erſten Aufführung von Leſſings „Emilia Galotti“ am 13. März 1772 in Braunſchweig gegeben. Die Handlung iſt bekannt: Jupiter und Merkur beſuchen, als Pilgrimme gekleidet, die Erde, und von der Gaſtfreundſchaft der alten phrigiſchen Eheleute gerührt, verheißen ſie ihnen Verjüngung. Das gerührte Paar bittet zugleich um die Gunſt, ihre Hütte als Tempel des Jupiter zu weihen und ihnen darin den Prieſterdienſt verſehen zu laſſen. — Von Haydn's Muſik hat ſich außer einer einzigen Zeile in ſeiner Handſchrift[8] nur die kleine zierliche Ouverture D-moll (b. 1.) und eine Canzonette des Philemon: „Ein Tag, der Allen Freude bringt“ (A-dur, $^3/_4$) erhalten. —

Das einzige *Stabat mater* (m. 12) das Haydn geſchrieben,[1] entſtand wahrſcheinlich in dieſem Jahre. (Eine Unterſchrift im Stifte Göttwig trägt das Datum 1773, 19. Nov.). Dieſes uralte tief religiöſe Mönchsgedicht ſchildert in ergreifender Weiſe die Wehmuth der Schmerzensmutter, wendet ſich dann an dieſe ſelbſt und, im Vorgefühl des jüngſten Gerichts ihre Fürſprache bei Gott erflehend, betrachtet es, im Vertrauen auf ihren Schutz, den Kreuzestod Jeſu's nur noch als ein Gnadenmittel, nach dem leiblichen Tode der Aufnahme der Seele im Paradieſe theilhaftig zu werden. Von jeher haben ſich die Componiſten erſten Ranges von dieſer weihevollen Dichtung angezogen gefühlt. Josquin Desprez, Paleſtrina, Orlando Laſſus, Aſtorga, Pergoleſe, Agoſtino Steffani[2] lieferten, jeder in ſeiner Art, anerkannte Meiſter-

8 Skizze aus dem Vorſpiel mit den Worten: „Wenn's ſo iſt, muß auch ich mit meiner Glorie kommen“. (Schlußworte des Merkur, 1. Auftritt.)

1 Fétis (Biogr. univ.) nennt noch ein zweites Stabat mater, (différent du précédent) indem er die Ausgabe in Paris und London für 2 verſchiedene Werke hält.

2 Über Steffani's *Stabat mater* ſiehe Chryſander's „Händel“ Bd. I. S. 350 ff.

werke; ihnen folgten, ebenfalls noch vor Haydn, Joh. Jos. Fux, Hasse und weiterhin Tuma, Traetta, Wagenseil u. A. — Es ließe sich allenfalls annehmen, daß Haydn zu seiner Wahl zunächst durch Pergolese's Werk angeregt wurde, welches damals in Wien aufgeführt wurde.[3] Auch Haydn's Composition dürfte dann in Wien bekannt geworden sein,[4] wo sie Hasse, der sein Urtheil darüber schriftlich gegen Haydn aussprach, wohl gehört haben mag oder doch wenigstens Einsicht in die Partitur genommen hatte. Später weist ein Brief Haydn's auf eine Aufführung in Paris hin;[5] auch Cramer's Magazin der Musik (1783, S. 960) läßt sich aus Paris über die gute Aufnahme berichten, die das Werk dort gefunden und gedenkt schon früher (S. 168) der Aufführungen in verschiedenen Privatzirkeln Rom's, u. a. beim Fürsten Rezzonico (1780). In den 80r. Jahren wurde das Werk auch in London wiederholt in den *Nobility concerts* aufgeführt. Berichte über weitere Aufführungen liegen noch vor aus Leipzig (1802, unter Schicht), Wien (1808 und später), Berlin (1812), Amsterdam (1819), Riga (1823), Weimar (1825), Danzig (1845). In vielen Kirchen und Klöstern wird Haydn's Werk am Charfreitag abwechselnd mit dessen „Sieben Worte" zur Aufführung gebracht. Haydn's Auffassung und Behandlungsweise des Textes ist der Schreibweise seiner italienischen Zeitgenossen analog; so erklären sich auch die, wie Haydn bescheiden schreibt, „unverdienten" Lobsprüche, welche ihm Hasse, wie oben erwähnt, ertheilte, worüber sich Haydn äußert: „Eben diese Handschrift (Hasse's) werde ich zeit Lebens wie Gold aufbehalten, nicht

---

3 Das Tagebuch Zinzendorf's erwähnt darüber (11. Apr. 1772.) *De la au concert chez Marchisio, ou on chanta le Stabat mater.* Ferner (4. Dec.): *»chez Me. de Goes, ou il y avait un concert, elle chanta le Stabat mater de Pergolese«.*

4 „Vor 17 oder 18 Jahren wurde sein (Haydn's) *Stabat mater* in Wien zum ersten Mal aufgeführt; viele seiner Gegner waren gegenwärtig, hörten es mit Aufmerksamkeit an und gaben dem Verdienst vollkommen Beifall, das sie so lange bezweifelt hatten. (Almanach der k. k. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1788, von F. C. Kurz.)

5 »*Mons. Le Gros Directeur du concert spirituel*« schreibt mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater so alldort (in Paris) 4 mahl mit größtem Beifall producirt wurde; die Herren batten um die Erlaubniß dasselbe stechen zu lassen. (Haydn an Artaria. 27. Mai 1781.)

des Inhalts ſondern eines ſo würdigen Mannes wegen."[6] Was ſpäter über das Werk Lobendes geſchrieben wurde,[7] kann man heutzutage nur noch bedingungsweiſe gelten laſſen. Hier und im „Tobias", der bald darauf folgte, war es Haydn nur ſelten gelungen, ſich der Strömung der Zeit zu entſchlagen. Immerhin aber verdient das Werk nicht in jener Weiſe abgefertigt zu werden, wie dies Reichardt[8] gethan, der ſelbſt das Gedicht „ein ſchlechtes Lied", eine „elende Poeſie" nennt.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

2 Symphonien (a. 19. 20) Nr. 19 Autograph, die andern in Abſchrift erſchienen.

1 Violoncellconcert (e. 6.) in Abſchrift erſchienen.

3 Clavierſonaten (f. 4. 5. 6.), im Druck erſchienen mit den nächſtfolgenden

3 Sonaten für Clavier mit Violine *ad lib.* (g. 2. 3. 4.) Autograph.

Das Jahr 1774 bietet uns weder eine Feſtlichkeit noch ſonſt einen nennenswerthen Moment, dafür aber zahlreiche Compoſitionen, darunter

6 Streichquartette (d. 33 — 38.) in Abſchrift erſchienen (nach dem Tittelblatt der Berliner Ausgabe unter der Bezeichnung „Sonnenquartette" bekannt). Artaria gab ſie erſt im J. 1800 und 1801 in 2 Serien heraus; Haydn nahm ſelbſt die Correctur vor und widmete ſie Nicolaus Zmeskall von Domanovecz, Beamten der ungariſchen Hofkanzlei, einem geſchickten Dilettanten auf dem Violoncell und im Tonſatz, der auch in Beethoven's Leben oft genannt wird. Artarias Ankündigung der verbeſſerten Auflage der Quartette in der Wiener Zeitung vom J. 1800 lautet: „Wir glauben Freunden und Kennern der Kunſt einen nicht gemeinen Dienſt zu erweiſen, indem wir ihnen dieſes ſchätzbare Produkt der früheren Muſe Haydn's in der gegenwärtigen Auflage mittheilen. Es iſt durch die Hand und unter der Aufſicht des Verfaſſers theils von den vielfältigen Schreib-

6 Siehe Selbſtbiographie Band I, Beilage II, S. 382.

7 Beſonders Muſikaliſche Realzeitung 1789. Nr. 35.

8 Muſikaliſches Wochenblatt, Berlin, 1792, No. XIV, S. 108.

fehlern, die es bisher beinahe unbrauchbar gemacht haben, gereinigt, theils in Anerkennung der zum richtigen Vortrag unentbehrlichen Beziehung der Stärke, Schwäche, des Bogenstrichs ꝛc. so berichtiget, daß wohl schwerlich in irgend einem andern Werke solche Correctheit zu finden sein dürfte.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

7 Symphonien (a. 21 — 27.). Nr. 21 — 23, 25 und 27. Autograph; Nr. 24 und 26. in Abschrift erschienen.

1 Thema mit Variationen für Clavier (k. 1.) in Abschrift erschienen.

Im Winter 1774/75 schrieb Haydn sein erstes Oratorium *Il Ritorno di Tobia.* Das Textbuch hatte der, seit 1772 bei der italienischen Oper in Wien als Dichter angestellte Giov. Gastone Bocherini verfaßt. Das Oratorium wurde in italienischer Sprache das erste Mal im k. k. priv. Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthor in der Akademie der im Jahr 1771 gegründeten Tonkünstler-Societät, am 2. und 4. April 1775 aufgeführt. Haydn hatte es dem Verein unentgeltlich überlassen und dirigirte selbst. Er hatte sich von Eisenstadt drei Solosänger, Christian Specht und das Ehepaar Friberth und zwei Instrumental-Virtuosen seiner Kapelle, Tomasini und Marteau, Mitglieder des genannten Vereins, mitgebracht, welch' letztere zwischen den beiden Abtheilungen, Tomasini am ersten Abend ein Violin-, Marteau am zweiten Abend ein Violoncell-Concert spielten.

Besetzung der Gesangsolo-Partien:

Tobit, ein Blinder . . . . . Christian Specht.
Anna, sein Weib . . . . . Margarethe Spangler.
Tobias, Beider Sohn. . . . . Karl Friberth.
Sarah, sein Weib. . . . . Magdalena Friberth.
Raphael, Erzengel, unter der Gestalt des Azarias. . . . . Barbara Teyber.

Über die Aufnahme des Oratoriums giebt uns ein Zeitungs-Bericht[1] Aufschluß, aus dem wir zugleich ersehen, mit welcher Achtung man von Haydn sprach und wie schon damals seine

1 K. k. priv. Realzeitung der Wissenschaften. 1775, 14. Stück, 6. April S. 218.

Werke im Auslande bekannt und beliebt waren. Wir lesen: „Der berühmte Herr Kapellmeister Hayden hat durch das von ihm in Musik gesetzte und den 2. und 4. dieses aufgeführte Oratorium, genannt „Die Wiederkunft des Tobias" allgemeinen Beifall erhalten und seine bekannte Geschicklichkeit abermals auf der vortheilhaftesten Seite gezeigt. Ausdruck, Natur und Kunst war durchgängig in seiner Arbeit so fein verwebt, daß die Zuhörer das eine lieben und das andere bewundern mußten. Besonders glühten seine Chöre von einem Feuer, das sonst nur Händeln eigen war, kurz, das gesammte, außerordentlich zahlreiche Publikum wurde entzückt und Haydn war auch da der große Künstler, dessen Werke in ganz Europa beliebt sind, und in welchem Ausländer das Originalgenie dieses Meisters erkennen."[2]

Die Einnahme der Doppelaufführung betrug die für jene Zeit beträchtliche Einnahme von 2085 Gulden, wovon 373 Gulden für Auslagen in Abzug kamen.

In dem an dramatischem Interesse dürftigen Textbuch werden in umständlicher Breite die Einzelheiten der bekannten biblischen Erzählung mitgetheilt; die Sehnsucht des erblindeten Vaters Tobit und seines Weibes Anna nach dem abwesenden Sohne Tobias; des Vaters Vertrauen, daß dem Sohne kein Unfall widerfahre; des Erzengels Verkündigung von der bevorstehenden Ankunft des Sohnes; dessen Heimkehr in Begleitung seiner Frau; die Heilung der Blindheit des Tobit durch den Sohn (mittelst der Galle eines von ihm getödeten Fisches) und endlich, nachdem sich der Erzengel als solcher zu erkennen gegeben, der Dank- und Lobgesang Aller.

---

2 Es heißt dann weiter: „Auch die regelmäßig gute Ausführung der Musik macht den hiesigen und fremden Tonkünstlern viel Ehre, um soviel mehr Ehre, da sie die Einnahme davon zur Versorgung ihrer Wittwen und Waisen verwenden. Gewiß ein beifallswürdiges Unternehmen, das manche Thräne von den Wangen der verwaisten Familie eines Künstlers abtrocknet, weil es gemeiniglich das Schicksal eines geschickten Mannes ist, für sich und die Seinigen kein Vermögen sammeln zu können, sondern nur bei Lebzeiten das bischen Seifenblase — den Ruhm zu haschen".

O Künstler, dessen Harmonie die Seelen
Der Fühlenden zum Himmel hebt,
Der unsrer Väter Thaten melodisch zu erzählen
Die heil'ge Asche neu belebt;
Dein Geist setzt durch des Nachruhms goldne Ehre
Nächst Händeln Dir ein Monument,
Und hebt Dich in die hohe Sphäre
Wo Gluck und Bach die Bahn nur kennt.

Nachdem eine Wiederholung des Oratoriums im J. 1781 in unliebsamer Weise hintertrieben worden war, kam dasselbe „ganz neu bearbeitet und mit zwei Chören vermehrt" durch dieselbe Societät am 28. und 30. März 1784 zur Aufführung (diesmal im K. K. National-Hoftheater).

Zu Leipzig brachte J. G. Schicht, Musikdirector der Gewandhauseoncerte den „Tobias" im Frühjahre 1802 zu Gehör, vermuthlich auf Anregung seiner früher (S. 20) erwähnten Gattin Constanza Valdesturla. Die nächste Aufführung durch die Tonkünstler-Societät in Wien war 1808. Neukomm, Haydn's Schüler, war von Petersburg, wo er drei Chöre aus dem Oratorium Tobias unter großem Beifall hatte aufführen lassen, nach Wien zurückgekehrt und hatte mit Zustimmung Haydn's, der sich der Mängel des Werkes wohl bewußt war, die Partitur den Ansprüchen der Zeit gemäß gekürzt und in der Instrumentation vermehrt.[3] In dieser Gestalt wurde das Werk „Aus Wohlwollen für die Gesellschaft neu bearbeitet" am 22. und 23. Dec. gegeben, d. h. getheilt: an jedem Abend eine Abtheilung (mit Zugabe anderer Stücke).[4] Im J. 1861 brachte Franz Lachner in München „die Heimkehr des Tobias" (deutsche Übersetzung von Fr. Graf Poeci) zur Aufführung, bedeutend gekürzt und mit neuen Einlagen versehen; ebenso 1866 in Wien der Haydn-Verein (frühere Tonkünstler-Societät) unter Esser's Leitung. Die Einlagen bestanden aus 3 Compositionen Haydn's: Chor - „Du bist's dem Ruhm und Ehre gebühret", (aus den vierstimmigen Gesängen); Quartett mit Chor — „Laß uns auf diesem dunklen Pfad" (Nr. 10 aus dem *Stabat mater*); Chor — „Preis Dir, Allmächtiger, und Ehre" (ursprünglich, »*Non nobis Domine*«). Diese drei Einlagen enthält auch der Clavierauszug, (Nr. 8 der Kirchenmusik, herausgegeben von Holle, bearbeitet von H. M. Schletterer, der zugleich Vorschläge zu den wünschenswerthesten

---

3 Eine Partitur in Neukomm's Handschrift befindet sich im Eisenstädter Musik-Archiv. Am Schluß des 2. Bandes steht: Moskau am 6/18. October 806 Sigism. Neukomm.

4 Damals erschien auch das Textbuch in italiänischer und deutscher Sprache, gedruckt bei Georg Ueberreuter. Der Phantasie des Zuhörers wird darin häufig nachgeholfen z. B. Sie geht gegen das Feld ab; — Sie kniet nieder und küßt Tobits Hand; — Alle stehen auf und umarmen Tobit; — Zu den Hebräern, die kostbare Geschirre und andere Geräthe bringen.

Abkürzungen macht. Drei kräftige Chöre aus „Tobias", Finale I. der Sturmchor, und Finale II, (m. 13. 14. 15.) werden noch heutzutage mit unterlegtem lateiniſchen Text in katholiſchen Kirchen oft und gerne geſungen. —

Haydn läßt dieſes Gebiet in der Muſik nun auf lange Zeit unberührt, denn das hier und da erwähnte und auch in Abſchrift vorhandene Oratorium *Abramo ed Isacco* (Worte von Metaſtaſio) wird Haydn fälſchlich zugeſchrieben. Es iſt richtiger von Giuſeppe Misliwececk und wurde u. a. 1777 in München aufgeführt. Die Fälſchung ſtammt aus derſelben Quelle, die Haydn auch zwei Opern andichtet, deren ſpäter Erwähnung geſchehen wird. —

Montag, den 28. Auguſt, 8 Uhr Abends, langten Erzherzog Ferdinand[1] mit Gemalin Maria Beatrice über Ödenburg auf Beſuch in Eſterház an. Der Fürſt hatte nun abermals Gelegenheit, den Reichthum ſeines Hauſes zu entfalten und bewies ſich in der That unerſchöpflich in Erfindung abwechſelnder Luſtbarkeiten, die uns dieſes Mal insbeſondere ein getreues Bild bieten von dem damaligen Geſchmack bei derlei Feſten. Schon auf dem Wege von Szeplak aus wurden die hohen Gäſte von der aus der Umgebung herbeigeeilten Landbevölkerung mit Trommelwirbel, flatternden Fahnen und freudigem Zuruf begrüßt; ebenſo nahe dem Schloſſe von einem auf einer laubgeſchmückten Eſtrade poſtirten Chor Trompeter und Paucker. Auf der Hauptwache ſtanden zu beiden Seiten in zwei Zügen die fürſtlichen Grenadiere in voller Parade; zwiſchen ihnen 24 Livréebedienten in prächtiger Gala, 6 Läufer, 6 Heyducken, die Leibhuſaren, die fürſtliche Muſikkapelle, das Jagdgefolge, alle Hausofficianten, 6 deutſche und 6 ungariſche Pagen. Am großen Portal, der Hauptwache gegenüber, harrten der Ankunft das fürſtliche Paar und der aus Ungarn und Wien eingeladene Adel. Nach kurzem Aufenthalt in den zum Empfange bereit gehaltenen

1 Sohn Franz I. und Maria Thereſia, Generalcapitän der Lombardei Herzog von Öſterreich-Eſte, vermählt in Mailand 1771, 15. Oct. Mozart, damals 15 Jahre alt, ſchrieb für dieſe Gelegenheit die Serenata *Ascanio in Alba*, am 17. Oct. aufgeführt. Bekannt iſt Haſſe's Äußerung: „Der Jüngling wird Alle vergeſſen machen". Erzherzog Ferdinand iſt derſelbe, von dem Haydn in 1789 hoffte „eine Schuld von ſieben Jahren bezahlbar zu erhalten". (Brief an Artaria, 5. Juli.)

feſtlich geſchmückten Apartements begab ſich die hohe Geſellſchaft in's Theater wo ein kleines deutſches Schauſpiel aufgeführt wurde. Nach Beendigung deſſelben fanden die Gäſte das ganze Schloß und einen Theil des Parkes beleuchtet und vereinigte ſich Alles bei der reich beſetzten Tafel. Am folgenden Morgen ſpielte unter den Fenſtern der Gäſte die Feldmuſik und wurden dann alle koſtbaren Schätze des Schloſſes beſichtigt. Mittags wurde an drei Tafeln öffentlich geſpeiſt; der höchſte Adel ſaß an einer Tafel zu 40 Gedecken im großen Prachtſaale; der übrige Adel, ebenfalls zu 40 Gedecken in der Sala Terrena, der Reſt im Marionettentheater. Um vier Uhr war Pirutſchade im Park; der Dianen- und Sonnentempel, der Tempel der Liebe, der Fortuna, die Eremitage und die übrigen Theile des Parks wurden beſichtigt und bewegte ſich ſchließlich die ganze Wagenreihe zum Theater, wo eine neue eigens für dieſe Gelegenheit von Haydn componirte italiäniſche Oper: »*L'Incontro improvviso*« (die unvermuthete Begegnung)[2] aufgeführt wurde, welche den Beifall aller Anweſenden erndtete. Der Oper folgte Abendtafel und nach dieſer im großen neuen chineſiſchen Redoutenſaale ein von nahezu 1400 Perſonen beſuchter Maskenball. Am Mittwoch war nach der Tafel Spazierfahrt im Park, die zu einem großen Platze lenkte, auf dem ein ländlicher Jahrmarkt improviſirt war. Nach Beſichtigung der in laubgeſchmückten Buden ausgelegten Kleinigkeiten aller Art, darunter aber auch koſtbare Stücke von Gold und mit Edelſteinen beſetzt, ging die Fahrt zu einem noch größeren freien Punkt, der einen der volksthümlichen Theile der Pariſer Boulevards verſinnlichte. Närriſche Dinge waren hier zu ſehen: ein Polichinell-Theater, eine Marktſchreierbude, der Stand einer Bilder-Sängerin, ein Zahnarztſtand, ein Tanzplatz mit Bauernmuſik, zwei Bühnen für Hanswurſtiaden. Die bekannten Farçen-Charaktere Arlequin, Pierrot und Pantalon traten auf und trieben ihre derben Spiele; dann erſchien ein Zahnarzt zu Roß mit Gefolge auf Maſchinenpferden; ihm folgte ein Marktſchreier auf einem von ſechs Ochſen gezogenen Karren, begleitet von aus Pappe fabricierten Affen, Löwen und

2 Haydn erwähnt die Oper in ſeiner autobiographiſchen Skizze irrthümlich als aufgeführt „in Gegenwart Ihrer k. k. Majeſtät". Vergl. Bd. I. S. 382.)

Tigern. Der Zug machte Halt und der Marktſchreier erklärte von einem monſtröſen Blatt herab ſeine bildlich dargeſtellten Kuren; ſolche die zu den „verſchwiegenen“ gehören, deutete er wenigſtens verblümt an. Nun erſchien Monſieur Bienſait, den wir vom Marionettentheater her kennen und zeigte die drolligen Gliederverrenkungen ſeiner Maſchinen-„Eleven“, an Narrheit noch überboten von einem Pariſer Schuhflicker, der eine kleine Farçe zum Beſten gab. Ein neuer Marktſchreier tauchte auf, ſeine Wiſſenſchaft preiſend; ein zweiter Wundarzt zeigte auf einem 18 Fuß hohen Geſtell als großer Thomas ſeine Fertigkeit im Zahnbrechen und dazwiſchen erklärte die Bilderſängerin in einem franzöſiſchen Liede ihre ſchauerliche auf Leinwand dargeſtellte Marktgeſchichte. Nachdem man ſich an dieſem Wirrwar von tollen Späßen ſatt geſehen und ein *gouté* von Erfriſchungen eingenommen hatte, fuhr man zum Marionettentheater, in dem »*Alceste*«[3] als parodierte Oper aufgeführt wurde. Verfaſſer derſelben war der uns ſchon bekannte Pauersbach, der auch die Vorſtellung leitete. Es folgte dann noch Feuerwerk, Abendtafel und Wiederholung des Balles. Der Donnerſtag Vormittag war der Jagd gewidmet, dieſer ſchloß ſich die Mittagstafel an, dann abermals Spazierfahrt und während dem *gouté* im Gloriett Concert der fürſtlichen Kapelle. Die Geſellſchaft begab ſich ſodann in's Theater, wo das Luſtſpiel „Der Zerſtreute“[4] nach dem franzöſiſchen des Renard durch die Wahr'ſche Schauſpielertruppe aufgeführt wurde. Nach Schluß der Vorſtellung und eingenommener Tafel fuhren die Gäſte unter Begleitung von Feldmuſik nach dem großen mit Guirlanden und ſeltenen Gewächſen geſchmückten und glänzend beleuchteten Ovalplatz, auf dem große transparente Converſationsgemälde ausgeſtellt waren. Ein Kanonenſchuß ertönte und im Nu füllte ſich der Platz mit 2000 in ihre Nationaltracht gekleidete Bauern, ſämmtlich Unterthanen des Fürſten, die von allen Seiten unter Jubelgeſchrei herbeiſtrömten und ungariſche und kroatiſche Tänze unter Begleitung ihrer landesüblichen Muſik aufführten. Wäh-

3 Der Bericht im Wiener Diarium nennt Metaſtaſio als den Verfaſſer, der aber bekanntlich keinen Operntext dieſes Namens geſchrieben hat. Die Muſik war von Karl von Ordonez, die Partitur befand ſich in Haydn's Nachlaß.

4 Wir werden dem Luſtſpiele bald wieder begegnen.

rend ſich dann das Landvolk bei Speiſe und Trank gütlich that und bis in den hellen Tag hinein tollte, begaben ſich die Gäſte durch den mit farbigen Laternen erleuchteten Park in's Schloß zurück, wo der letzte Ball ſtattfand. Am frühen Morgen verabſchiedete ſich das erzherzogliche Paar, das zuvor die angeſehenſten Hausofficianten des Fürſten mit koſtbaren Geſchenken bedacht hatte, um ihnen die Erinnerung an dieſe Feſttage wach zu halten.

Wir kommen nun auf die Oper zurück. Das bei Sieß in Ödenburg gedruckte Textbuch,[5] das zum erſten Male auch den Verfaſſer angiebt (den Sänger Karl Freiberth) nennt folgende Perſonen:

Ali, principe di Balsora, amante di Rezia.	*Carlo Friberth.*
Rezia, principessa di Persia, favorita di Sultano d'Egitto nel serraglio . .	*Maddalena Friberth.*
Balkis, schiava, con fidente di Rezia . .	*Barbara Dichtler.*
Dardane, schiava, confidente di Rezia .	*Elisabetta Prandtner.*
Osmin, schiavo d'Ali.	*Leopoldo Dichtler.*
Un calandro, inspettore magazino delle caravane	*Christiano Specht.*
Il Sultano d'Egitto	*Melchiore Griessler.*

Der Kern der umſtändlichen Handlung iſt folgender: Ali, Prinz von Balſora, iſt in Rezia, perſiſche Prinzeſſin und Favoritin des egyptiſchen Sultans verliebt und ſinnt auf Mittel, ſich ihr zu nähern. Auch Rezia ſchwärmt für ihn und möchte ihn wiederſehen. Balkis, ihre Sklavin und Vertraute, ſucht Ali auf und benachrichtet ihn, daß eine hohe Dame aus dem Serail mit ihm in einem dazu beſtimmten Palais zuſammen zu kommen wünſcht. Nur ungern folgt Ali, gelobend daß er einer Unbekannten niemals Liebe entgegen bringen und der Dame ſeines Herzens untreu werden würde. Im Palais empfängt ihn Dardane, eine zweite Sklavin und Vertraute der Rezia, giebt ſich für die erwartete hohe Dame aus und ſucht ihn zu gewinnen, wird aber zurückgewieſen. Rezia und Ali kommen endlich doch zuſammen und erſinnen einen Plan, in Verkleidung zu entfliehen. Aus Dummheit vertraut Osmin, Ali's Sklave, dieſen Plan einem Derwiſch (Calandro) an, der ihn dem Sultan verräth. Auf dem Wege zur Flucht werden die Liebenden von Soldaten ergriffen; ein Schreiben des Sultan beſtimmt ſie zum Tode, bietet ihnen aber Verzeihung, wenn ſie ſich dem Sultan ergeben; der Derwiſch aber ſoll als Verräther lebendig geſchunden werden. Rezia und Ali geloben, ſich für ihn beim Sultan zu

5 *L'Incontro Improvviso, drama giocoso per musica, tradotto dal Francese e rappresentato a Esterhaz, in occasione del felicissimo arrivo delle A. A. L. L. R. R. il Serenissimo Archiduca d'Austria Ferdinando et della Serenissima Archiduchessa Beatrice d'Este sul teatro di S. A. il Principe Nicolo Esterhazy de Galanta nel mese d'Agosto dell'anno 1775.*

verwenden. Dieser drückt beide an sein Herz und sie nennen ihn den gutmüthigsten aller Väter. Der Derwisch wird verwiesen und Tanz und Sang feiern die Güte des Herrschers.[6] —

In dieses Jahr fallen Haydn's letzte drei Compositionen für das Baryton,[7] wenigstens liegen keine weiteren mit Datum bezeichneten Stücke vor. In diesen Arbeiten, im Ganzen 175 Nummern, von denen die meisten für Baryton, Viola und Violoncell geschrieben sind, zeigt sich so recht auffallend Haydn's unerschöpflicher Erfindungsgeist in immer neuen Themen und deren mannigfachen Verarbeitungen. Von nun an scheint der Fürst das Spiel seines Lieblings-Instrumentes weniger cultivirt zu haben, und Andere (Tomasini, Kraft, Pichl, Pleyel) sorgten für Zuwachs an neuen Stücken. Die erwähnten drei größeren Compositionen für acht Instrumente (2 Waldh., Baryton, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Baß) verwerthete Haydn bei einer Sammlung von 6 Divertimenti (Baryton durch Flöte ersetzt), welche bei Artaria im J. 1781 erschienen, wo sie verzeichnet sein werden.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (a. 28); in Abschrift vorhanden.

Wir sind bei dem Jahre 1776 angelangt, in dem Haydn, dazu aufgefordert, für ein zu erscheinendes Werk („Das gelehrte Österreich" von De Lucca) seine Lebensskizze schrieb. Sie ist in Band I. S. 381 mitgetheilt und die dort ausgesprochene Vermuthung daß die bis dahin in allen Wiedergaben fehlende Jahreszahl mit 1776 oder 1777 zu ersetzen sei, hat sich bestätigt, da sich seitdem das Original als in Privathänden befindlich vorgefunden hat. Es trägt das Datum „Estoras, den 6. July 1776.[1]

---

6 Bekanntlich wurde dasselbe Sujet (nach Dancourt) auch von Gluck bearbeitet und im Jan. 1764 auf der Hofbühne aufgeführt unter dem Titel: *La rencontre imprévûe*; später (Juni 1776) in deutscher Bearbeitung: „Die unvermuthete Zusammenkunft, oder: die Pilgrimme von Mekka". (Siehe Schmid, Gluck S. 107.)

7 Über Baryton siehe Bd. I. S. 249 — 257.

1 Die in dem Briefe genannte Mademoiselle Leonore, an die der Brief gerichtet ist, vermählte sich später mit dem fürstl. Esterhazyschen Wirthschaftsrath oder Güterdirector Lechner.

Jetzt, wo wir die ganze Lebensperiode Haydn's bis zu dieſem Jahre mit durchgelebt haben, wird es wohl frommen, an die Gedanken, welche, damals ſeine Feder führten und beſonders an die zweite Hälfte jener Skizze zu erinnern, wo Haydn jener Geſangswerke aus den Jahren 1770—75 erwähnt, die u. a. „den meiſten Beyfall erhalten haben“, ſowie der Werke im Kammerſtyl, in dem er „außer den Berlinern faſt allen Nationen zu gefallen das Glück gehabt hat“, wozu er in ſeiner ironiſchen Weiſe weiter bemerkt, wie es ihn wundert daß ihn „die ſonſt ſo vernünftigen Herrn Berliner“ in ihrer Kritik „bis an die Sterne erheben“ und wiederum „60 Klaſter tief in die Erde ſchlagen“, was ſie übrigens nicht abhält ſich äußerſt zu bemühen, alle ſeine Werke zu bekommen.

Geſchätzt und geliebt von ſeiner Umgebung, vom In- und Ausland, beſteht doch ſein größter Ehrgeiz nur darin, vor aller Welt ſo wie er es iſt „als ein rechtſchaffener Mann“ angeſehen zu werden. Und alle Lobeserhebungen auf die Gnade Gottes zurückweiſend, dem allein er ſolche zu danken habe, hat er nur den einen Wunſch, weder ſeinen Nächſten, noch ſeinen gnädigſten Fürſten, viel weniger ſeinen unendlich barmherzigen Gott zu beleidigen. —

Am 6. Januar 1776 kam im Stadttheater nächſt dem Kärnthnerthor zur Aufführung „Der Zerſtreute“, Luſtſpiel in 5 Akten nach dem franzöſiſchen des Regnard (*le distrait*)[1] und dazu ein Ballet „Die Ankunft der Savoyarden in ihrem Vaterlande“. Die privilegirte Realzeitung[2] giebt S. 107 über dieſen Abend folgende Notiz: „Vor dem Luſtſpiel und zwiſchen einem jeden Aufzug wurde eine neue analoge Sinfonie aufgeführt, welche eigentlich zu dieſem Stück der berühmte Herr Joſ. Haiden, Kapellmeiſter in Dienſten des Fürſten Eſterhazy verfertiget“. Dieſe Symphonie iſt beſſer bekannt unter der Bezeichnung *Il distratto* (a. 29). Die Muſik wurde auch im Leopoldſtädter Theater im

1 Das Luſtſpiel wurde zuerſt 1697 gegeben, fand aber nur geringen Beifall, um ſo größeren 34 Jahre ſpäter. (Leſſing, Hamburg. Dramaturgie, 28. Stück.) Erſte Aufführungen in Deutſchland waren in Hamburg (1767), Lübeck (1770, mit Eckhof als Leander), Wien (1772, Theater nächſt der Burg).

2 Sie iſt die einzige Quelle, aus der das Repertoire der beiden Hoftheater aus jenen Monaten zu erſehen iſt.

J. 1800 bei Aufführung des oft gegebenen Stückes[3] benutzt. Was Haydn später selbst davon hielt, zeigt ein Brief an Elßler (5. Juni 1803) in dem er ihn bittet, ihm „den alten Schmarn“[4] nach Wien zu schicken, da die Kaiserin (Marie Thereſe, Gemalin des Kaisers Franz) danach verlangte. —

In dieſem Jahre erhielt Haydn vom kaiſerl. Hofe den Auftrag, für die im Januar 1777 wieder beginnende italiäniſche Oper ein neues Werk zu ſchreiben. Die nächſte Veranlaſſung dazu iſt wohl in dem wiederholten Beſuche des kaiſerl. Hofes in Eſterház zu ſuchen, wo derſelbe Gelegenheit hatte, Haydn auch als dramatiſchen Tondichter kennen zu lernen. Die Wahl fiel auf das Textbuch *La vera costanza*. Haydn hatte bei der Compoſition ſelbſtverſtändlich auf die vorhandenen Kräfte Rückſicht genommen und die Rollenvertheilung ſelbſt beſtimmt. Beim Einſtudieren aber ſollte er nur zu bald die Macht der Kabalen kennen lernen. Vergebens kämpfte er gegen ſie an und ſelbſt der Kaiſer, an den er ſich wandte und der ſich für die Sache intereſſirte, vermochte nichts auszurichten[1]. So zog denn Haydn ſeine Partitur zurück und nahm ſie mit nach Eſterház, wo wir deren Aufführung in 1779 begegnen werden. Es iſt zu vermuthen daß Haydn es hier unbewußt mit einem Rivalen, Anfoſſi, zu thun hatte, der dieſelbe Oper in Bereitſchaft hatte, die auch wirklich am 12. Jan. 1777 im Theater nächſt dem Kärnthnerthor von der Geſellſchaft der Katharina Schindler, die damals in dieſem und dem Theater nächſt der Burg im Januar und Februar einen Cyklus von 12 Vorſtellungen gab, zur erſten Aufführung gelangte.[2]

---

3 Auch auf kleinen Bühnen wurde „der Zerſtreute“ gegeben, ſo 1787 in der Hütte auf dem Neuen Markt, 1791 im Theater „zum weißen Faſan“.

4 Werthloſe Sache, Schartecke. So nannte auch Schiller (der Werth des Gegenſtandes iſt freilich ein himmelweiter) ſeine „Theilung der Erde“ eine Schnurre. (Vergl. David Fr. Strauß „der alte und der neue Glaube“, S. 331.)

1 Genau daſſelbe war im J. 1767 dem damals elfjährigen Mozart mit ſeiner erſten, ſogar auf Wunſch des Kaiſers geſchriebenen Oper *La finta semplice* widerfahren (Jahn Bd. I. S. 71).

2 Zinzendorf hörte die Oper am 25. Jan. 1777 und ſchreibt: »*On joua le nouvel opéra »La vera constanza« ou »la pescatrice fedele«.* Unter letzterem Titel nennt Clément's *dict. lyrique* die Oper als von Anfoſſi componirt und 1776 zu Rom aufgeführt. Das Textbuch unter erſterem Titel nennt den

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 29. 30). Nr. 29 (siehe S. 76) in Abschrift vorhanden; Nr. 30 Autograph.

6 Soli für Violine mit Begleitung einer Viola (c. 2—7) in Abschrift erschienen.

6 Clavier-Sonaten (f. 7—12) in Abschrift erschienen.

1 Offertorium (m. 17) in Abschrift vorhanden.

Dienstag den 8. Juli 1777 trafen in Wien auf Besuch ein Clemens Wenzel Kurfürst von Trier, seine Schwester Marie Kunigunde Dorothee Herzogin von Sachsen, Herzog Albert zu Sachsen-Teschen und seine Gemalin Marie Christine. Die Herrschaften kamen von Preßburg und nahmen Absteigquartier im Lustschlosse Schönbrunn. Der Besuch galt der Besichtigung der Merkwürdigkeiten der Stadt. Um ihnen einen besonderen Genuß zu bereiten, erbat sich die Monarchin vom Fürsten Esterházy seine Oper und Kapelle sammt dem Marionettentheater.[1] Mittwoch fuhren die Genannten in Begleitung des Hofes ins Belvédère, dem ehemaligen Palais des Prinzen Eugen von Savoyen, um die, auf Anordnung des Kaisers vor Kurzem (1775) von der Stallburg dahin übertragene k. k. Gemälde-Gallerie zu besehen. Abends war auf dem Schloßtheater in Schönbrunn „Spectakel", von der fürstl. Esterházyschen „Bande" mit allerhöchstem Beifall aufgeführt. Donnerstag Abend besuchten die Gäste (mit Ausnahme des Kurfürsten von Trier) das Theater nächst dem Kärnthnerthor, wo ein „wälsches Singspiel" (die Oper *La contadina ingentilità*) zum erstenmale gegeben wurde. Freitag concertirte die fürstl. Esterházische Kapelle während der kaiserlichen Tafel in Schönbrunn. Nebst den oben genannten waren zugegen Erzherzog Maximilian, die Erzherzoginnen Marie Anna und Marie Elisabeth. Der Nachmittag wurde zum Besuche des kaiserl. Zeughauses und der St. Stephanskirche verwendet. Samstag begleitete der Hof seine Gäste ins Nationaltheater nächst der Burg, um einer Vorstellung des Schauspieles „Alcidonis"

Namen des Componisten nicht. — Die Partitur befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.

1 Als Leitfaden zu diesem Besuche dient uns einzig nur das Wiener Diarium 1777 Nr. 55, 56, 57.

beizuwohnen. Dieſesmal war auch die Kaiſerin zugegen und als ſie erſchien, brach das Publicum „über die unverhoffte Freude, die allermildeſte Landesmutter zu ſehen, in allgemeines Frohlocken aus“.[2] Der Sonntag wurde einer Fahrt in den Augarten und Prater gewidmet und braunte in letzterem Stuver ein Feuerwerk ab. Montag war Tafel beim Fürſten Franz von Liechtenſtein und Abends führte die Eſterházyſche Bande in Schönbrunn abermals ein „prächtiges Singſpiel“ auf. — Da die Stücke nicht genannt ſind, läßt ſich nur vermuthen, daß, was das Singſpiel betrifft, entweder ein älteres aus dem Programm der fürſtl. Oper gewählt wurde, oder daß Haydn eine gerade fertig vorliegende neue italiäniſche Oper benutzte, die dann bald darauf (wie wir gleich ſehen werden) in Eſterház gegeben wurde. Unter dem „Spectakel“ iſt jedenfalls eine Marionetten-Oper, wahrſcheinlich „Dido“ gemeint, deren Aufführung in Eſterház in dieſem Jahre Aufſehen machte, worüber folgendes berichtet wird: „Im vergangenen Jahre (1777) wurde eine neue Vorſtellung (in Eſterház) gegeben, welche 6000 Gulden koſtete und ſo prächtig war daß die Kaiſerin ſelbſt ſie zu ſehen verlangte. Es wurde deswegen zu Schönbrunn ein Theater erbaut und die Marionetten und Dekorationen nach Wien geführt“.[3] Eine neue Symphonie, etwa die in D (a. 32), dürfte Haydn wohl für dieſe Gelegenheit raſch geſchrieben haben. —

Bald darauf, am 3. Auguſt, wurde in Eſterház die Vermählung des k. k. Kämmerers und Majors Grafen Nicolaus Eſterházy[1] (zweitem Sohne des Fürſten) mit der Gräfin Marie Anna Franziſca von Weißenwolf[2] gefeiert. Zu den Feſtlichkeiten zählten auch Oper und Marionettenſpiel. Haydn ſchrieb

---

2 Wiener Diarium Nr. 56. Es ſtimmt dies allerdings nicht mit der oft verſicherten Angabe, der Beſuch der Kaiſerin im Theater im Jan. 1771 (man gab Diderot's „Hausvater“) ſei der einzige und letzte nach dem Tode ihres Gemals geweſen. Abgeſehen von ihrem Beſuche in Eſterház erſchien ſie noch, ſtets mit Jubel begrüßt, im Theater nächſt der Burg in den Jahren 1775, 9. Sept., an welchem Abend die Oper *La finta scema* von Salieri und das Ballet „Die Horazier und Curazier“ von Noverre gegeben wurden (W. D. Nr. 62); in 1776, 1. Sept. in „Minna von Barnhelm“ (Realzeitung, S. 589); 1779, 5. Juni, in einem deutſchen Singſpiel (W. D. Nr. 45).

3 Goth. Theater-Kalender auf das Jahr 1778. S. 235.

1 Geb. 1741, 10. Mai, geſt. 1809, 21. Dec. in Ödenburg.

2 Geb. 1747, 2. Febr., geſt. 1822, 26. Juni in Linz.

dazu die dreiactige komiſche Oper *Il mondo della luna* (Die Welt des Mondes); auch die „im Sommer zum erſtenmale aufgeführte Marionetten-Operette in 3 Aufzügen „Genovefens vierter Theil", mit Muſik von Haydn, dürfte für dieſe Gelegenheit beſtimmt geweſen ſein. Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch[3] der Oper nennt folgende Perſonen:

Ecclitico, finto astrologo		*Il Signor Guglielmo Jermoli.*
Ernesto, Cavaliere		*Il Signor Pietro Gherardi.*
Buonafede		*Il Signor Benedetto Bianchi.*
Clarice, figlia	*di Buonafede*	*La Signora Cattarina Poschwa.*
Flaminia, altra figlia	*di Buonafede*	*La Signora Maria Anna Puttler.*
Lisetta, cameriera	*di Buonafede*	*La Signora Marie Jermoli.*
Cecco, servitore di Ernesto.		*Il Signor Leopoldo Dichtler.*

Die Handlung dieſer, mit Decorationen, Ballets, Aufzügen ꝛc. reich ausgeſtatteten und von vielen Componiſten[4] benutzten Oper, welche Zinzendorf mit den wenig erbaulichen aber zutreffenden Worten abfertigt »*Le sujet est une farce pour la populace et pour les enfans*«, iſt folgende:

Ecclitico, der ſich für einen Aſtronomen ausgiebt, erfreut ſich einer Anzahl gläubiger Schüler. Auch ein gewiſſer Buonafede will von deſſen Weisheit profitiren. Dieſer iſt reich und hat zwei heirathsfähige Töchter, Clarice und Flaminia, die ſammt dem Kammermädchen Liſetta von ihm mit Strenge behandelt werden. Der Aſtrolog beabſichtigt, es durch Liſt dahin zu bringen, daß Buonafede ſelbſt, ohne es zu ahnen, ſeine Zuſtimmung zur Verheirathung der Genannten giebt. Clarice beſtimmt er für ſich ſelbſt, Flaminia für ſeinen Freund den Cavalier Erneſto, das Kammermädchen für Cecco den Diener des Buonafede. Ecclitico hat unerwartet leichtes Spiel; er weiß ſeinem Opfer durch ein großes dazu eingerichtetes Teleſcop allerlei Erſcheinungen im Monde, bei denen die Frauen die Hauptrolle ſpielen, vorzugaukeln. Buonafede ſieht und glaubt Alles und ſelbſt, als Ecclitico verſichert, ihn und ſich ſelbſt durch einen Trunk in den Mond verſetzen zu können, geht er auch in dieſe Falle, trinkt, ſchläft ein und wird im Schlaf durch Ecclitico's Leute in deſſen phantaſtiſch dazu hergerichteten Garten getragen, wo er beim Erwachen auch richtig ſich im Monde zu befinden wähnt. Ecclitico als Ceremonienmeiſter empfängt ihn, Tänzerinnen umgaukeln ihn, herrlich duftende Blumen entquillen der Erde, Muſik tönt

3 *Il Mondo della Luna, drama giocoso in tre atti, rappresentato sul teatro d'Esterház all' occasione degli felici sponsali de Signore Nicolò, conte Esterhazy di Galantha, figlio di S. A. S. e la Signora Contessa Maria Anna Weissenwolf, L'estate dell' anno 1777.*

4 Avondano (Neapel 1732), Galuppi (Italien 1750), Piccini (Neapel 1762), Gaßmann (Venedig 1765), Paiſiello (Neapel 1773), Aſtaritta (Venedig 1775).

aus jedem Gebüsche und schließlich erscheint in der Person des verkleideten Cecco die Majestät des Mondes, welche die ebenfalls verkleidete Lisetta zu sich auf den Thron erhebt. Buonasede ist entzückt und wünscht auch seine Töchter im Monde zu sehen. Auch diese erscheinen, begleitet von dem als Hesperus verkleideten Ernesto. Die Majestät befiehlt nun, daß mit Zustimmung Buonasede's Ecclitico die Clarice, Ernesto deren Schwester Flaminia sich zur Frau wählen sollen, die Majestät selbst behält sich die Throngefährtin Lisetta vor. Der Akt der Verbindung wird geschlossen und zu spät entdeckt Buonasede endlich daß alles nur Gaukelei war. Er bereut wohl seinen Wahn, vergibt aber großmüthig und alle preisen den Mond, durch dessen Macht ein so gutes Ende herbeigeführt wurde.

Die genannte Marionetten-Oper bietet dem Maschinisten und Decorateur einen überreichen Stoff, Witz und Geschmack daran zu erproben. Es ist schwer zu begreifen, wie die kleine Bühne Raum fand zur Entfaltung dieser Masse von Gruppen, wenn es auch nur Marionetten waren. Der beschreibende Text der Handlung ist ungenießbar; noch tiefer steht alles, was den Solo-Figuren singend und sprechend zugetheilt ist. An Arien, Arietten, mehrstimmigen Singstücken und Chören ist kein Mangel, die Musik selbst aber ging verloren. —

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (a. 31), in Abschrift vorhanden und aufgeführt (Nr. 32, Autograph, ist schon erwähnt).
3 Clavier-Sonaten (f. 13—15) im Druck erschienen.
1 Regina coeli (m. 18) in Abschrift vorhanden.

Im Jahre 1778 verbreitete sich in England das Gerücht, daß Haydn gestorben sei. Burney zog darüber Erkundigungen ein bei Sir Robert Keith, dem damaligen englischen außerordentlichen Bevollmächtigten am österreichischen Hofe, der nicht nur die Aussage widerlegte, sondern Burney auch das Material lieferte zu einer kurzen Lebensbeschreibung Haydn's, die ihm sein deutscher Secretär verschaffte und die Burney in seiner Geschichte der Musik benutzte.[1] Es war dies zweifellos der gleichzeitig in dem schon erwähnten Werke „Das gelehrte Österreich", Bd. I. erschienene Aufsatz, welcher Haydn's autobiographischen Skizze entnommen war.

[1] *A general History of music, vol. IV. p. 599 ff.*

Im ersten Bande (S. 201) wurde der zwei großen Brände gedacht, die Eisenstadt in den Jahren 1768 und 76 größtentheils zerstörten. Im J. 1768 währte der Brand zwei volle Tage, 2. und 3. August; das Franciscaner- und Frauenkloster wurden in Asche gelegt und blieben nur 19 Häuser und die Stadt-Pfarrkirche unversehrt. Am 17. Juli 1776 fielen dem Brande 104 der neu aufgebauten Häuser zum Opfer.[1] Das Feuer wüthete namentlich in der oberen und unteren Pfarrgasse, welcher Theil daher auch fortan die Brandstatt genannt wurde. Griesinger bemerkt:[2] „Zweymal betraf ihn (Haydn) der Unfall, daß ihm sein Haus in Eisenstadt abbrannte, und jedesmal ließ es der Fürst wieder aufbauen; einige Haydn'sche Opern und andere Compositionen wurden dabey ein Raub der Flammen, und es existirt schwerlich noch eine Copie davon". An anderer Stelle[3] wird der erste Brand irrthümlich ins J. 1774 verlegt und *Le Breton*[4] damit berichtigt, daß nur der Dachstuhl des Hauses abbrannte. Der Fürst sorgte übrigens dafür daß nach dem zweiten Brande mit Hülfe Pleyel's, dem Schüler Haydn's, der damals bei ihm wohnte, die ganze Einrichtung in der früheren Weise wieder hergestellt wurde. Dieses noch heute bestehende Haus befindet sich in der unteren Stadt, Klostergasse Nr. 84 unweit dem Franciskanerkloster. Es besteht aus dem Erdgeschoß und einem Stockwerk mit vier Fenster Gassenfront und macht innen und außen einen freundlichen Eindruck. Die Fenster des rückwärtigen Theils sind dem Schloßpark zugekehrt und hier, in abgeschiedener Ruhe, mag Haydn wohl oft, den Blick auf das üppige Laubwerk mächtiger Bäume gerichtet und dem Sange zahlloser Singvögel lauschend, sich in erhöhter Stimmung dem Zuge seiner Phantasie hingegeben

---

1 Wiener Diarium 1768 (Nr. 63) und 1776; Gedenkbuch der Pfarre und Stadtkirche.

2 Biogr. Notizen S. 24.

3 Allg. Mus.-Ztg. Bd. XIII. S. 150.

4 *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn. p. 25.* Le Breton, ebenfalls den Verlust der Manuscripte bedauernd, sagt weiter: „Nur einen Verlust konnte er (Haydn) nicht verschmerzen, die Partitur seiner Armida, die er all' seinen Opern vorzog. Pleyel aber entschädigte ihn dadurch, daß er ohne sein Wissen alle werthvollen Partituren copirt hatte". Le Breton klagt hier ohne Noth: Die Armida fällt erst ins Jahr 1784 und auch das Autograph der Oper liegt wohlerhalten in der Bibliothek der *Sacred Harmonique Society* in London.

haben. Der Contrast mit seinem langen und ungesunden Aufenthalt in Esterház, wo er der Unruhe musiktreibender Nachbarn preisgegeben war und ihm nur wenig Zeit zur eigenen Arbeit übrig blieb, war groß genug, um ihm die kurze Ruhe in dem überdies so gesunden Eisenstadt doppelt wohlthuend empfinden zu lassen.

Nach dem Ausweis des Steuerbuchs war Haydn gleich den übrigen „Abbrandlern" (vom Feuer Beschädigten) vermöge k. Resolution von der Contribution (Militär- und Stadtsteuer) seit 1776 befreit. Zu dieser „Hofstatt Behausung" gehörten auch mehrere Joch Äcker, Viehtrifft und Waldung, und ein kleiner, hinter dem Spital in der Vorstadt gelegener Küchengarten. Hier stand auch ein kleines, aus Brettern leicht aufgezimmertes Gartenhäuschen. Eine Stiege führte in den obern Theil und von hier aus übersah man weithin das vorliegende Feld. In diesem Tusculum, das noch heute, mit Epheu umrankt und von Obstbäumen beschattet, erhalten ist, dürfte wohl Haydn, fern vom Hofgetriebe und aus dem Bereich seines keifenden Hausdrachens, wonnige Stunden verlebt haben. Wie gerne möchte man die Entstehung so mancher Composition aus jener Zeit in dies Häuschen verlegen, aber der Meister blieb stumm; wahrscheinlicher dürfte es sein, daß er hier, im Anblick der belebenden Natur ringsum, überhaupt nur seinen Geist auffrischte. Die geschäftige Fama hat bis in die neueste Zeit in diesem Bretterhäuschen Haydn's große Messen aus den 90er Jahren und ähnliche spätere Werke entstehen lassen und die innere Einrichtung der winzig kleinen Hütte mit besonderer Vorliebe ausgestattet. Canapé, Sesseln und ein kleines Clavier fehlen nicht; die Wände zieren Partitur-Abrisse, Lieder-Concepte, selbst die Canons sind nicht vergessen, mit denen er als Greis sein Zimmer im eigenen Hause in Wien ausschmückte. All' diese Herrlichkeiten zerstört ein Windhauch: Haydn, durch Feuerschaden gewitzigt, verkaufte am 27. Weinmonat (Oct.) 1778 Haus, Gründe und auch den Garten sammt dem bescheidenen Asyl an den fürstlichen Buchhalter Anton Lichtscheidl um Zweitausend Gulden.[5] —

5 Eine Abschrift des noch vorhandenen Hauskauf-Contract verdanke ich der zuvorkommenden Bereitwilligkeit des im J. 1875 verstorbenen Bezirksrichters, Herrn L. Pregardt.

Wir haben früher geſehen daß Haydn im J. 1775 ſein Oratorium „Tobias" in einer Akademie der Tonkünſtler-Societät aufführte. Er beabſichtigte nun, dieſem Verein als Mitglied beizutreten. In ſeiner Eingabe, vorgelegt in der unter dem Präſidium des Hofkapellmeiſters Bonno abgehaltenen Sitzung am 18. Nov. 1778 erſucht er demnach „in Anſehung ſeiner ſich ſchon erworbenen Meriten um Aufnahme in die Societät, wie auch um Nachſicht des, ihm als einem Auswärtigen nicht in Wien anſäſſigen zu erlegen kommenden Beitrags-Capital pr. 300 Gulden, wogegen er ſich noch erbietet, künftighin auf allmaliges Verlangen der Societät ein Oratorium, Cantate, Sinfoni oder Cori ꝛc. zu den muſikaliſchen Societäts-Academien zu componiren". Dieſes Geſuch wurde Haydn ſofort bewilligt „wegen ſeiner ſchon wirklich geleiſteten, hauptſächlich aber vermög ſeinem Anerbieten (worüber er einen Revers einzulegen) noch fernerhin zu leiſtenden Dienſte". Zugleich verſichert die Societät „daß die Forderung in Betreff ſeines Reversmäßig einzulegenden Anerbietens niemalls indiscret ſeyn werde". — Die Zumuthung, ſich ſchriftlich zu binden, der Societät jederzeit nach deren Gutdünken mit ſeinem Talent aufzuwarten, war ſelbſt dem ſonſt ſo herzensguten aber nach Umſtänden auch ebenſo reizbaren Haydn zu ſtark. In einem ausführlichen Schreiben an Thaddäus Huber, Secretär der Societät, verwahrt er ſich gegen deren Forderung und verlangt ſeine ſchon deponirte Einlage zurück, indem er ſeine Aufnahme annullirt, aber trotz der Unbill die ihm widerfuhr, ſich gleichzeitig freiwillig anheiſchig macht, auch ferner „wenn es anderſt Zeit und Umſtände mir erlauben werden, für die Wittwen verſchiedene *pièces* Neu und unentgeltlich zu verfaſſen". Die ganze Angelegenheit wurde dann in einer am 22. Febr. 1779 abgehaltenen Sitzung mit lakoniſchen Worten als abgethan erledigt.

Der Brief an den Secretär des Societät folgt hier unverkürzt:[1]

Eſtoras den 4. Febr. 1779.

Wohl Edel gebohrner, inſonders Hochzuehrender Herr!

Aus Dero Zuſchrift vom 18. Jenner 1779 habe ich unter anderen, den von einer Hochlöbl. *Societät* verfaßten, und unten angeſetzten *revers* (ſo ich unterſchriebener einhändigen ſolte', in Ermangelung deſſen aber die Bedrohung einer ſo ſchnellen Annullirung meiner ſchon beſchehenen Aufnahme mit

1 Haydn's Brief wurde zuerſt von Dr. Ed. Hanslick in den „Signalen f. d. muſical. Welt", 1865. Nr. 47 veröffentlicht.

vieler Verwunderung durchleſen: Dan, daß mich eine Hochlöbl. *Societät* unter denen Bedingniſſen auf allmalliges Begehren, *Oratorien*, *Cantaten*, *Chori*, *Sinfonien* etc. [zu componiren] an- und aufgenommen, widerſpricht ſich platterdings folgender Urſachen, zumallen ich bey dermals gehaltenen *Session* vor meiner Aufnahme noch, in Gegenwart des Herrn Kapellmeiſters v. Bonno, Herrn v Starzer und übrigen Rechtſchaffenen Männern wider dieſen ſo eingeſchränkten, und verbindlichen *revers* ſchnurgerade darwider proteſtirte, mit gründlich folgender Vorſtellung, wie daß ich zu Einem ſo außerordentlichen Begehren, und zu deſſen Beförderung wenigſtens zwey bis drey Monat des Jahrs hindurch von nöthen haben würde, folglich wehrend dieſer Zeit meinem allergnädigſten Fürſten und Herrn dem ihme gebührenden Dienſt nicht leiſten könnte, ſondern, daß ich einen *revers* mit dieſen hiebey gefügten Ausnahme (wenn es die Zeit und Umſtände mir erlauben werden) dieſen *revers* alsdann mit allen obigen ausgeſetzten Forderungen bereitwilligſt unterſchreiben wolle, worauf einhellig dieſer mein Vortrag gebilliget, und das Urtheil meines Aufnahmes geſprochen wurde; zum Beweis deſſen wurde mir an der Stelle befohlen, um in der That aufgenommen zu ſeyn, das Geld beſtehend in 368 fl. 10 kr. alſogleich in Gegenwart der ganzen *Session* zu erlegen, weil man mir ausdrücklich ſagte, daß ſobald das Geld *depositiret* iſt, der Aufnahm ſeine Richtigkeit habe. Ich erlegte das Geld, ware alſo ohne *Revers* aufgenohmen. — Man gratulirte mir, — ich ſagte in aller Unterthänigkeit vielen Dank des Aufnahmes: Freylich ſolte bey derley *Functionen* die ganze Sache von einem Bevollmächtigten *Notario protocolliret* und dem Neu aufgenohmenen Mitglied ein *revers* ſeines ſchon beſchehenen Aufnahmes zugeſtellt werden, allein bis dahin hat eine Hochlöbl. *Societät* wegen meiner nicht gedenken wollen: Ferners —

Hängt dieſes Klauſul, oder das ſogenannte *discrete* Begehren meines Erachtens bloß von der Einbildungs-Kraft, oder von der Mißgunſt einiger Herrn Mitglieder ab, oder es könnte mit der Zeit, und vielleicht meiſtens von denen abhängen, ſo die allerwenigſte Einſicht in die *Composition* haben, letztere könnten alſo das *indiscrete* für *discret* zum Beyſpiel ein *Oratorium* für ein baar *Sinfonien* anſehen, ich müßte alſo aus Zwang einer für deren Recht gehaltenen *Indiscretion* die aller *discreteste Oratorien* in *plurali* verfaſſen, wo nicht, ſo wurden die mehrere *Vota* aus purer *Discretion* geradezu auf meine *Anullirung sine jure*, und Rückſicht (ſo wie man mir ſchon dermallen drohet) einher ſtürmen, und warum? vielleicht darum, weil ich einer Hochlöbl. *Societät* freywillig, ohneigennützig großen Dienſt, und Nutzen verſchaffet habe? Vielleicht darum, weil ich ein Auswärtiger bin? bei mir heißt in dieſem Fall nur jener auswärtig, deſſen Perſohn denen Inwärtigen in keiner Sache nüzet: Ich bin durch meine wenige Werke nur gahr zu einheimiſch: wann ſchon der Verfaſſer nicht, ſo ſeind doch faſt in allen *Musicken* ſeine Kinder zugegen, und verſchaffen viellen nützliche Beyträge.

Beſter Freund! Ich bin ein Mann von zu vieler Empfindung, als daß ich beſtändig der Gefahr ſolte ausgeſezet ſeyn *cassiret* zu werden: Die freyen Künſte, und die ſo ſchöne Wiſſenſchaft der *Composition* dulden keine Handwerks-Feſſeln: Frey muß das Gemüth, und die Seele ſeyn, wenn man denen Wittwen dienen, und ſich Verdienſte ſammlen will. Noch eines:

Dieſen mir geſchänkten Nachtrag *per* 300 fl. betrachte ich als ein ſehr nothwendiges Wider-Vergeltungs-Recht, indem ich der *Societät* dafür 1000 fl. durch meinen Neu und unentgeldlichen *Ritorno di Tobia* verſchaffte. Gott der allzuweiſeſte Verſorger aller unſer wird mich, und mein Weib durch meinen allergnädigſten Fürſten und Herrn hierinfals ſchüzen, beſonders, da ich überzeigt bin, daß die mindeſte Perſohn in Hochfürſtl. Eſterhazy'ſchen Haus eine hinlängliche *pension* bisbero erhalten hat. Es wird demnach am 15ten dieſes Fürſt Eſterhazyſcher Herr Inſpecter v. Kleinrath in Namen meiner erſcheinen, welchem eine Hochlöbl. *Societät* meine 368 fl. 10 kr. in eben jener Münze zuruckbezahlen wird.

Ich aber werde trachten, unerachtet eines ſo drohenden rauben Verfahrens, wenn es anderſt Zeit und Umſtände mir erlauben werden, für die Wittwen verſchiedene *pièces* Neu und unentgeldlich zu verfaſſen. Der ich übrigens bin mit ausnehmender Hochachtung meines hochzuehrenden Herrn

Dienſtfertigſter Diener

Joſephus Haydn. m. p.
Kapelln Meiſter.

Im Jahre 1781 fand ſich die Societät aber dennoch veranlaßt, Haydn zu erſuchen, zur beabſichtigten Wiederaufführung ſeines „Tobias" Änderungen in der Partitur vorzunehmen, worauf Haydn erwiderte: „Wenn ihm die Societät Benefice-Billetten oder eine andere *Bonification* für ſeine Mühe und Speſen verſichern würde, er ſowohl die Symphonie als Chori abzukürzen und auch die Proben und Productionen ſelbſt zu dirigiren übernehmen wollte, indem er ſich ſchmeichelt, daß die Societät ſeiner großen Bekanntſchaften und allgemein guten Rufes wegen ſchon um 100 Dukaten mehr einnehmen könnte". — Was that nun die Societät? In der Sitzung vom 25. Oct. lehnte ſie, „dieſen Prätenſionen wegen künftigen Folgen auszuweichen", Haydn's Anerbieten „aus Abgang einer Altiſtin" ab und gab dafür Haſſe's Oratorium »*Elena*«. Die Aufführung des „Tobias" kam jedoch drei Jahre ſpäter zu Stande und Haydn componirte zwei neue Chöre hinzu (vergl. S. 70).

Wie die Societät ihr Vergehen gegen Haydn gut machte und dieſer ihr ein edler Retter wurde, werden wir im Schlußbande hören. —

Bei Haydn's ſechſter, der ſogenannten Kleinen Orgelmeſſe B-dur (l. 6) müſſen wir uns in Betreff des Datum an die Auflagſtimmen in Göttweig halten, wo das Werk in 1778 aufgeführt wurde.

Das Autograph, dem die Jahreszahl fehlt, trägt die Be-

zeichnung: *Missa brevis Sti Joanni de Deo.* Kurz, anſprechend, leicht ausführbar und mit kleiner Beſetzung iſt ſie in katholiſchen Kirchen beſonders beliebt. Das allerdings grauſam zuſammen gedrängte *Gloria* hat Haydn's Bruder zur beliebigen Benutzung umgearbeitet. Es trägt die Aufſchrift: *Gloria del Sig. Giuseppe Haydn, prolungato dal suo fratello Michaele Haydn.* 16. Juli 1795. In Haydn's thematiſchem Hauptkatalog iſt dieſe Meſſe zweimal verzeichnet: einmal mit den zwei Anfangstakten, das andermal mit dem 3. und 4. Takt beginnend, welcher Irrthum in allen Abſchriften dieſes Kataloges getreulich beibehalten wurde.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

2 Symphonien (a. 33. 34) in Abſchrift erſchienen.

1 Il maestro e lo scolare, *variazioni a quadri mani per un clavicembalo* (k. 2).

Haydn's urſprünglich für die Hofoper in Wien beſtimmte Oper *La vera costanza* (Die wahre Beſtändigkeit) gelangte endlich im Frühjahre 1779 in Eſterház zur erſten Aufführung.[1] Das bei Kurzböck in Wien gedruckte Textbuch[2] nennt uns folgende Mitwirkende:

Rosina, pescatrice virtuosa e di spirito	*La Sigra. Barbara Ripamonti.*
Conte Errico, giovine volubile e stravagante, sposo segreto di Rosina	*Il Sig. N. Totti.*
Villotto, villano ricco ma sciocca, destinato sposo di Rosina	*Il Sig. Benedetto Bianchi.*
Il Marchese Ernesto, amico del conte	*Il Sig. Vito Ungricht.*
La Marchesa Irene, zia del conte, amante d'Ernesto	*La Sigra. Cath. Poschwa.*
Lisetta, cameriera della baronessa, amante non corrisposta di Masino .	*La Sigra. Marianna Zannini.*
Masino, capo de pescatori, fratello di Rosina	*Il Sig. Leopoldo Dichtler.*

1 Daß Kaiſer Joſeph zugegen war, wie Dies (S. 57) und Andere behaupten, iſt nirgends erwieſen; er ſcheint überhaupt nie Eſterház beſucht zu haben, was um ſo mehr auffallen muß, da er in Wien ſehr häufig den Abend bei der verwittweten Fürſtin zubrachte. Zinzendorf erwähnt deſſen wiederholt, z. B. 1772, 13. Dec. »*De la chez la Pesse Eszterhasy ou il y avait beaucoup de monde; l'empereur y resta jusqu'a minuit.*

2 *La vera costanza, dramma giocoso per musica da rappresentarsi al teatro d'Esterhaz la primavera 1779.*

Als Verfaſſer des Libretto iſt Francesco Puttini genannt, ferner der ſeit Mitte 1778 angeſtellte, ſchon früher (S. 8) genannte Dekorationsmaler Pietro Travaglia. In Signora Ripamonti begrüßen wir eine neue und nicht unbedeutende Sängerin, die in der Hauptrolle auch hervorragend bedacht iſt. Sie war ſchon im Sommer 1778 in Piccini's »*l'Astratto*« aufgetreten, in welcher Oper ſie zwei Rollen übernommen hatte. Die damals beliebteſten Nummern der Oper erſchienen ſpäter in Stich bei Artaria. Die Handlung läßt ſich in folgendem dürftigem Abriß zuſammen faſſen:

Baroneſſe Irene, begleitet von ihrem Kammermädchen Liſetta und dem Marquis Erneſto, begeben ſich auf die Reiſe, um eine gewiſſe Roſine, eine geiſtig begabte Fiſcherin, die heimlich mit dem Grafen Errico, einem Freunde des Erneſto, verlobt iſt, aufzuſuchen und ſie an den reichen aber beſchränkten Bauern Villetto zu verheirathen. Nach glücklich überſtandener Seefahrt landen die Reiſenden an einer Küſte und finden die Geſuchte unter ihren Genoſſen. Roſina ſträubt ſich gegen die ihr aufgedrungene Heirath und wird dabei von ihrem Bruder Maſino, Haupt des Fiſchervolkes, unterſtützt. Villetto aber zeigt ſich um ſo williger zu einer Verbindung mit Roſina und vergebens ſuchen Errico den Bauern, und die Baronin den Grafen von Roſine abwendig zu machen. Erneſto liebt ſeine Tante, dieſe aber will von ſeiner Zuneigung nur dann etwas wiſſen, wenn Roſina dem Villetto die Hand reicht. Irene und Erneſto nehmen nun zu Intriguen ihre Zuflucht, in Folge deſſen Roſine mit ihrem geheim gehaltenen Söhnchen des Grafen entflieht. Nach langem Suchen wird ſie in einer Bauernhütte entdeckt. Graf Errico, durch einen von der Baronin gefälſchten Brief irre geführt, wirft Roſina Untreue vor, doch die Wahrheit kommt zu Tage, die Baronin giebt endlich nach und drei Paare — Irene und Erneſto, Roſina und Errico, und Liſetta und Maſino reichen ſich die Hände zum ewigen[3] Bunde.

Die Oper wurde 1785 in Preßburg in deutſcher Überſetzung von Girzik von der Kumpf'ſchen Geſellſchaft des Grafen Erdödy auf dem gräflichen Theater und im Schauſpielhauſe aufgeführt;[4] ferner in Brünn im Januar und November 1792.[5] In Wien

3 Was es mit der in 1879 in Paris aufgefundenen autographen Partitur für eine Bewandtniß hat, vermag ich nicht zu erklären. Haydn ſtand in lebhaftem Verkehr mit Paris und mag ſeine Oper dahin geſchickt haben. Die Partitur ſoll am Schluſſe die Jahreszahl 1785 tragen, ein bei Haydn, ſoviel mir bis jetzt bekannt iſt, nur ein einziges Mal (1790) vorkommender Fall. Daß die Oper ſchon 1776 fertig war, fahrn wir früher. Nach Otto Jahn befände ſich das Autograph in der Privat-Bibliothek des Großherzogs von Weimar.

4 Gothaer Theater-Kalender 1787, S. 201; 1788, S. 195.

5 „Gefiel weniger als wir der ſchönen Muſik wegen erwarteten; doch

kam die Oper im Frühjahre 1790 auf dem neu erbauten Theater der Vorstadt Landstraße zur Aufführung. Haydn war zugegen und berichtet über die Vorstellung in einem Briefe an seine verehrte Freundin, Frau von Genzinger; der Brief ging verloren. *La vera costanza* wurde 1791 in Paris im Theater *Monsieur* unter dem Titel *Laurette* gegeben, *opera comique en trois actes, imité de l'Italien par Mr. Dubuisson* (gest. Partitur bei Sieber). Gerber erwähnt Laurette als eine von Haydn 1791 für Paris componirte Oper. Fétis corrigirt ihn dahin, daß die Oper nur ein *Pasticcio* sei, aus verschiedenen Werken Haydn's zusammengetragen. Wir können ihm mit seinen eigenen Worten entgegnen: *c'est une erreur*. Laurette besteht fast vollständig aus Nummern von *La vera costanza*, nur in anderer Reihenfolge gegeben; als Einleitung ist die Ouverture zu Armida gewählt.

Am 26. März 1779 wurde das Ehepar Polzelli auf zwei Jahre in die fürstliche Musikkapelle aufgenommen — ein Engagement, das für Haydn verhängnißvoll wurde. Antonio Polzelli, gebürtig aus Rom, war Geiger und in schon vorgerücktem Alter; Luigia[1] seine Frau, eine geborene *Moreschi* aus Neapel, hatte einen Mezzo-Sopran von gewöhnlichem Umfang. Sie zählte damals 19 Jahre und war, ohne gerade schön zu sein, doch von sehr einnehmendem Wesen. Ein schmales, längliches Gesicht von dunklem Teint belebten dunkle lebhafte Augen; Braunen und Kopfhaar waren kastanienfarbig; der Körper war von mittlerer Größe und zierlichem Wuchs.[2] Nach ihrem Repertoire läßt sich auf den Grad ihrer Leistungen schließen: sie gab Rollen zweiten Ranges in Opern von Anfossi, Sarti, Gazzaniga, Salieri, Trajetta, Righini, Cimarosa und Haydn. Auch ihr Gehalt,[3] verglichen mit dem anderer Sängerinnen, deutet auf nur bescheidene künstlerische Leistungen.

Dem Fürsten scheinen Beide nicht behagt zu haben, denn sie erhielten noch vor Ablauf ihres Engagements, Ende Dec. 1780, ihre Entlassung, doch wurde ihnen die Gage für die noch

---

mochte es wohl auch nur an der Vorstellung liegen" (14. Jan.). „Mißfiel" (13. Nov.). (Journal d. Luxus u. d. Moden 1792. S. 128.)

1 Ihrer wurde vorübergehend schon Bd. I. S. 197 gedacht.

2 Signalement eines ital. Passes.

3 Sie bezog jährl. 110 ord. ℔ (= 465 Gulden 40 Xr.); ebensoviel ihr Mann.

fehlenden zwei Monate voll ausbezahlt.[4] Als dieſe Zeit zu Ende ging wurden ſie aber dennoch mit dem bisherigen Gehalt beibehalten und blieben bis zur Auflöſung der Kapelle (1790), obwohl der, wie es ſcheint, immer kränkliche Mann keine Dienſte verſah und daher auch nicht im Verzeichniß der ausübenden Muſiker erſcheint. Ihr Fürſprecher war ohne Zweifel Haydn, den eine heftige Neigung zu der Sängerin erfaßt hatte. Er ſtudirte ihr, gleich den übrigen Sängerinnen, ihre Rollen ſelbſt ein und verſchaffte ihr nach der Auflöſung der Kapelle Engagements auf kleineren italieniſchen Bühnen (Piacenza, Bologna), „weniger der Gage als der fortwährenden Übung halber", wozu ihr Haydn gute Rollen und „einen guten Meiſter wünſcht, der ſich dieſelbe Mühe geben wird wie dein Haydn".[5]

Wie dein Haydn! — hier ſtehen wir vor jener Reihe von Prüfungen die Haydn bevorſtanden und denen er ſich nach jahrelangen Kämpfen, von ſeinem Wahne endlich geheilt, glücklich entwand. Er hatte an ſeinem Weibe die Hölle im Hauſe, der Sängerin war ein ähnliches Loos in ihrem Manne beſchieden — kein Wunder daß die Herzen ſich zuſammen fanden und gegenſeitig Troſt ſuchten. Es fehlte jedoch der rechte Boden zu wahrer, feſſelnder Neigung. Bei all' ſeinen glühenden Betheuerungen ewiger Liebe vermiſſen wir in Haydn's Briefen jene Zeichen höherer Achtung und Werthſchätzung, ohne welche ein dauernder Herzensbund nicht denkbar iſt.[6] — Die Sängerin verſtand es nur zu gut, Haydn's Glut ſowohl als ſeine Güte auszunutzen. Faſt jeder ſeiner Briefe aus London[7] ſpricht davon, daß er ihr Geld ſchickte, oder ſchicken wird, bedauernd ihr nicht ausgiebiger helfen zu können. Doch möge ſie Geduld haben mit einem Manne, der bis jetzt über ſeine Kräfte gearbeitet hat und dennoch trotz allen Fleißes nichts beſonderes erreicht habe; der nur wenig, faſt nichts von ſeinen Mühen genieße und mehr für Andere als für ſich lebe. Sie ſolle bedenken daß er ihr in kaum Jahresfriſt über 600 Gulden geſchickt habe, wobei er noch

4 Ein Vorſchuß von 55 Gulden war ihnen kurz nach ihrer Anſtellung nachgeſehen worden.

5 *Un buon Maestro chi si darà l'istessa pena, come il tuo Haydn.*

6 Ein ähnlicher Fall aus Haydn's Leben, zur Zeit ſeines Londoner Aufenthaltes wird obige Herzensſache erſt ins richtigere Licht ſtellen.

7 Die Correſpondenz wurde italieniſch geführt.

ihren älteren Sohn erzieht und ganz erhält, bis er sich sein Brod selbst verdienen könne. Auch daran möge sie denken, daß er sich nicht mehr so ermüden kann wie die vorhergehenden Jahre, da er anfange alt zu werden und ihn allmählig das Gedächtniß verlasse, daß er daher nicht mehr ein Übriges verdienen kann.

Beide, Haydn und die Polzelli, rechneten damals noch auf eine endliche Vereinigung; jedes wartete nur auf den Tod der andern Ehehälfte. Und als wirklich der Tod des alten Polzelli erfolgte, schreibt Haydn: „Theure Polzelli, vielleicht wird jene Zeit kommen, welche wir uns so oft herbeigewünscht haben, daß vier Augen sich schließen würden. Zwei haben sich geschlossen, aber die andern zwei — je nun, wie Gott will". Dennoch weiß Haydn sich auch mit dem Gedanken vertraut zu machen, daß die Polzelli einen Andern vorziehe, doch soll sie ihm dies zuvor anzeigen, „damit ich ihn dem Namen nach kenne, der so glücklich sein wird, dich zu besitzen." Und während er, ohne zu wissen warum, tagelang von Melancholie befallen war, betheuert er, daß er vielleicht niemals mehr in so guter Laune sein werde, als er es bei ihr, seiner lieben Polzelli gewesen war. „Du lebst und webst immer in meinem Herzen; nie, nie werde ich deiner vergessen".[8] — Als man Haydn nach London berichtet, daß die Polzelli in Wien das ihr von Haydn geschenkte Clavier verkauft habe, will er es nicht glauben und sagt nur: „Siehe, wie sehr man mich deinethalben seccirt" (*vedi come mi seccano per via di te*). Noch weniger will er es zugeben, daß sie sogar übel über ihn geredet habe. Statt eines Vorwurfes schreibt er ihr: „Gott mög dich segnen, ich verzeihe dir alles, da ich weiß daß die Liebe aus dir sprach. Sorge für deinen guten Ruf, ich bitte dich, und denke manchmal an deinen Haydn, der dich schätzt und zärtlich liebt und der dir ewig treu sein wird." Auch nach Bologna, wohin sich die Polzelli mit ihren zwei Söhnen begeben hatte, folgt ihr Haydn's Liebe — und sein Geld. Er beabsichtigte sogar nach seiner ersten Londoner Reise selbst nach Italien zu reisen um sie zu sehen. Bis dahin aber versichert er sie abermals: „Ich schätze dich und liebe dich wie am ersten Tage und bin immer betrübt, wenn ich nicht im Stande bin, mehr für dich zu

[8] *O cara Polzelli, tu mi stai sempre nel core, mai, mai mi scorderò di te.*

thun. Doch habe Geduld, vielleicht kommt jener Tag, an dem ich dir zeigen kann, wie sehr ich dich liebe."

Aber dieser Tag wollte nicht kommen, selbst dann nicht, nachdem das beiderseitige Hinderniß durch den Tod des Polzelli und der Frau Haydn's behoben war. Im Gegentheil finden wir statt einer Vermählung folgendes, von Haydn am 23. Mai 1800 ausgestellte Document, das ihm die Sängerin kurz nach dem Tode seiner Frau (gest. 20. März) herauspreßte:

Io qui in fine Sottoscritto prometto alla Signora Loisa Polzelli (in caso ch'io pensasse di rimaritarmi) io nissuna altra prenderei per mia moglie, che Suddetta Loisa Polzelli; e se io resto vedovo, prometto alla Suddetta Polzelli di lasciar dopo la mia morte ogni anno una pensione di tre cento fiorini, cioè 300 fl. in monetta di Vienna durante sua vita. in valore da ciaschedun Giudice io mi sottoscrivo

Joseph Haydn
Maestro di Capella di S. Alt. il Principe
Vienna ai 23. di Maggio 1800. Esterhazy[9] (LS)

Es folgt dann im August aus Eisenstadt ein Briefchen, mit dem er ihr bis zu seiner Ankunft in Wien einstweilen einiges Geld schickt *per l'affitto di casa*, und endlich noch geschieht ihrer eine letzte Erwähnung in einem Briefe Haydn's an ihren Sohn, dat. Eisenstadt, August 1802: .. „ich hoffe, daß auch deine Mama sich wohl befindet, alles schöne an Sie."

Den weiteren Verlauf dieser leidigen Liebes-Affaire zu verfolgen müssen wir neue Wege einschlagen, zunächst Haydn's erstes Testament, dat. 5. Mai 1801. Haydn bestimmt darin der Polzelli 100 Gulden, 6 Wochen nach seinem Tode auszuzahlen; außerdem jährlich 150 Gulden auf Lebensdauer. Obige An-

---

[9] Document:

Ich, der hier Unterfertigte verspreche der Signora Loisa Polzelli (im Fall ich gesonnen sein sollte, mich wieder zu verheirathen, keine andere zur Frau zu nehmen als genannte Loisa Polzelli, und wenn ich Witwer bleibe, verspreche ich genannter Polzelli, ihr nach meinem Tode eine lebenslängliche Pension von drei hundert Gulden, d. i. 300 fl. in Wiener Münze zu hinterlassen. Rechtsgültig vor jedem Richter unterfertige ich mich

Joseph Haydn
Kapellmeister s. Hoheit des
Fürsten Esterhazy.

Wien, am 23. Mai 1800.

weisung aber auf 300 Gulden erklärt er „für Null und nichtig, weil so viele meiner armen Anverwandten bei größerer Abgabe zu wenig erhielten. Endlich, die Polzelli soll also mit obigem jährlichen Vermächtniß von 150 Gulden zufrieden seyn". — Im zweiten Testament (1809) werden der Polzelli § 33 nur die jährlichen 150 Gulden zugewiesen; nachdem sie sich aber auf obiges Document berief, hatte es von diesem Paragraph von gerichtswegen sein Abkommen, doch wußte sich Haydn's Universal-Erbe mit ihr ein für allemal mit einer Geldsumme abzufinden, so daß sie bei Abschließung der Erbschaftsangelegenheit (1816) die schriftliche Erklärung abgab „daß sie über die erhaltene Befriedigung keinen Anspruch mehr an die Haydn'sche Verlassenschaft zu stellen habe".

Luigia Polzelli heirathete noch vor Haydn's Absterben den Sänger Luigi Franchi, mit dem sie sich bis 1815 in Bologna aufhielt. Im J. 1820 reiste sie mit ihm von Cremona aus nach Ungarn;[10] sie starb 1832 im 82. Lebensjahre in dürftigen Umständen in Kaschau.[11]

Daß die Polzelli (wie oben erwähnt) mit ihrem Manne nicht glücklich lebte, erfahren wir durch eine Äußerung Haydn's in einem Londoner Brief. Er spricht darin von ihrer Schwester (Christine Negri) die damals als Sängerin an der Oper im Pantheon angestellt war und „schon lange Zeit von ihrem Manne, dieser Bestie", getrennt lebte. „Sie ist eben so unglücklich wie du es gewesen bist und sie erweckt mein Mitleid". Im März 1791 schreibt er weiter: „Du hast gut gethan, ihn in's Spital bringen zu lassen, um dein Leben zu erhalten". Und im August: „Was deinen armen Mann betrifft, sage ich dir daß die Vorsehung wohl daran gethan hat, dich von einer schweren

10 Ein Brief an ihren Sohn ist aus dem ungarischen Flecken Somos, Comitat Saros datirt.

11 Félis (*Biogr. univ. des Musiciens*) setzt den Tod der „Boselli" ins J. 1790 und nimmt denselben als den eigentlichen Beweggrund an, der Haydn's Reise nach London veranlaßte. Carpani (p. 222) geht noch weiter, indem er sagt, daß Haydn zur Zeit des Todes der „Boselli" eine Einladung aus Paris erhielt, daselbst die *Concerts spirituels* zu dirigiren ꝛc (also etwa in 1782). — Gegen Griesinger und Dies scheint Haydn seines Verhältnisses zur Polzelli nie erwähnt zu haben. (Bei Dies steht der Name „Pulcelli" nur einmal bei Erwähnung des Testamentes.) Auch die Söhne führt nur Dies einmal an unter dem Verz. der Schüler Haydn's als „zwey Gebrüder Pulcelli".

Bürde zu befreien, da es beſſer iſt, in der andern Welt zu ſein als unnütz in dieſer. Der Arme hat genug gelitten".[12] Nach deſſen Tode wurde Haydn als gerichtlicher Vormund der beiden Söhne, Pietro und Anton, beſtellt.[13]

Der jüngere Sohn Aloys Anton Nicolaus wurde 1783, 22. April zu Eſterház geboren; der fürſtl. Maler Grundmann und deſſen Frau waren die Pathen. Zeitgenoſſen[14] ſchilderten ihn als einen begabten Mann, der in der Kapelle durch ſeinen echt ital. Typus, durch ſein reiches ſchwarzes Haar und ſeine dunkle Geſichtsfarbe auffiel. Er genoß nicht nur den Unterricht Haydn's, ſondern auch deſſen reichliche pekuniäre Unterſtützung. Bei Eröffnung des neuen Theaters an der Wien (1801) iſt er unter den Violiniſten des Orcheſters genannt; in gleicher Eigenſchaft trat er im Nov. 1803 in die fürſtl. Kapelle in Eiſenſtadt, übernahm den Geſangunterricht der Kapellknaben und die Stelle eines Correpetitors bei den Hoffängerinnen und rückte 1807 in Abweſenheit Hummel's, mit dem er wiederholt Verdrießlichkeiten hatte, zum ſubſtituirten Concertmeiſter und Director und 1812 zum wirklichen Muſikdirector unter ſehr vortheilhaften Bedingungen vor und trat bei momentaner theilweiſer Auflöſung der Kapelle am 26. Juli 1813 aus derſelben aus. Im J. 1814 verheirathete er ſich in Wien mit Joſepha Dorner, geborne von Pulendorf, Tochter eines fürſtl. Eſterhazyſchen Beamten in Ungarn. Nach ſeinem Austritt aus der Kapelle entſagte er der Muſik[15] und wandte ſich der Landwirthſchaft zu, ließ ſich in gewagte Spekulationen ein und wurde der Reihe nach Güterdirector, Wirthſchaftsrath, Generalſecretär bei Fürſt Graſſalcovics, Graf Carl Andráſſy und Graf Joſ. Cſáky und endlich

12 Wo und in welchem Lebensjahre Polzelli geſtorben, war trotz aller Nachfrage in Wien, Eiſenſtadt, Forchtenau ꝛc. nicht zu ergründen.

13 Eine Tochter, Antonie, war im Juli 1782, 2 Jahre alt, in Eſterház geſtorben.

14 Joh. B. Nawratil, Muſiklehrer, vordem in der fürſtl. Kapelle, geſt. 1872 in Wien, und Michael Prinſter, ausgezeichneter Waldhorniſt der fürſtl. Eſterhazy'ſchen Kapelle (Oheim der gefeierten Tänzerin Fanny Elßler) geſt. 1869 in Eiſenſtadt.

15 Seine theoretiſchen Werke, darunter Daube, Mattheſon, Marpurg ꝛc. mit der zierlichen Vignette »*De la collection de Musique de Monsieur Antoine Polzelli*« ſchenkte er damals der Bibliothek der kurz zuvor gegründeten Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien.

Secretär der Fürstin Grassalcovics. Im Jahre 1826 wurde er in den römischen Adelstand erhoben. Nach so vielen Wandlungen finden wir ihn in späteren Jahren in Pest ein trauriges Leben führen. In große Prozesse verwickelt, betrogen von unredlichen Menschen, hatte er den Verlust seines Vermögens zu beklagen und war gezwungen, in seinen alten Tagen zu Musiklektionen seine Zuflucht nehmen zu müssen. Lebenssatt, verbittert mit sich und der Menschheit starb er am 18. Febr. 1855 in Pest im Alter von 72 Jahren [16]. Er wird als ein Mann von liebenswürdigem, edlen Charakter geschildert; als Musiker zeigte er die gute Schule Haydn's. Kompositionen von ihm, meistens Kammermusik, erschienen bei Breitkopf und Härtel, Traeg und Artaria. 6 Lieder sind der Fürstin Marie Esterházy gewidmet. Das Eisenstädter Archiv bewahrt auch in Mscpt. Messen, Offertorien, eine komische Operette „der Junker in der Mühle" in 1 Akt von Heinrich Schmidt, aufgeführt 1805 in Eisenstadt zur Namensfeier der genannten Fürstin. Eine seiner letzten beabsichtigten Arbeiten war die Composition von Goethe's „Claudine", über deren Ausführung er sich des Dichters Ansicht erbat [17]. Die Antwort erfolgte aber zu spät — Polzelli hatte bereits mit der Musik abgeschlossen.

Es war nothwendig, das Leben dieses vielgeprüften Mannes eingehender zu schildern, da ihn die Fama noch heute für einen natürlichen Sohn Haydn's ausgiebt. Daß ihn Haydn schätzte und liebte und auch für sein geistiges Wohl besorgt

16 Er hinterließ zwei, in ärmlichen Verhältnissen in Pest lebende Töchter, Antonie und Emilie (vereh. v. Wölföl).

17 Der Brief Goethe's lautet, „Auf die an mich, mein wertheſter Herr Musik Director gerichtete Frage, verfehle nicht zu erwiedern, daß indem ich den Dialog von Claudine rhythmisch behandelte, allerdings meine Absicht gewesen, dem Componisten Gelegenheit zu geben nach italiänischer Weise recitativisch zu verfahren. Vielleicht möchte jedoch, wenn dieses Ihre Absicht ist, der Dialog hie und da zu verkürzen und nur das beizubehalten seyn was zum Verständniß der Handlung nöthig ist und zugleich der Musik Vortheile bietet; welches ein einsichtiger Componist am besten beurtheilen kann. Ich wünsche Glück zu Ihrem Unternehmen und hoffe mich in der Folge selbst daran zu vergnügen.

Mich zu freundlichem Andenken empfehlend

Berka an der Ilm den 24 May 1814

ergebenst

Goethe

(nur die Unterschrift ist von Goethe's eigener Hand)

war,[18] ist gewiß und er verdiente es auch; dennoch deutet nichts auf eine bevorzugte Anhänglichkeit. Es muß im Gegentheil auffallen, daß Haydn ihn in seinem ersten Testamente nur gering bedachte,[19] im zweiten aber ganz überging, während er noch ein Jahr vor seinem Tode in Erwiederung einer Namenstags-Gratulation der fürstl. Kapelle, die ihm Polzelli im Namen derselben zusandte und ihn mit „Mein geliebter Wohlthäter und Lehrer" anredet, in der liebevollsten Weise antwortet.[20]

Polzelli zeigte nichtsdestoweniger nach Haydn's Tode ein dankbares Gemüth, indem er einen Trauergesang componirte,[21] der von den fürstl. Kammer-Kapellsängern bei der Seelenmesse für den Verstorbenen in der Kirche zu Eisenstadt aufgeführt wurde.

Polzelli's älterer Bruder, Pietro, war entschieden Haydn's Liebling, für den er wahrhaft väterlich sorgte. Dies bezeugen zahlreiche Äußerungen in seinen Briefen an dessen Mutter. „Ich hoffe, daß mein Pietro sich besser befindet (schreibt Haydn von London aus); ich lasse ihm sagen, daß er besser auf seine Gesundheit achte und daß er seiner Mutter folgen soll". Und nach Piacenza: „Du schreibst mir von deinem lieben Pietro, daß du ihn mir schicken willst. Sende ihn nur, ich werde ihn mit ganzem Herzen umarmen, er wird mir immer so werth sein und gehalten wie mein eigener Sohn. Ich werde ihn mit mir nach Wien bringen". Pietro sollte dann bei der Schwester der Pol-

---

18 Viele Anzeichen sprechen dafür. Nur ein Beispiel sei hier angeführt: In einem Briefe an ihn (1802) lesen wir . . . . „Lessel schrieb mir gestern, daß du dich wohl befindest und öfters zu Ihm gehst, dies freut mich herzlich. Vermelde ihm mein Campliment" — womit Haydn seine Befriedigung ausdrückt, ihn in guter Gesellschaft zu wissen, denn Lessel, einer der interessantesten Schüler Haydn's, dem wir einst noch begegnen werden, war ein sehr gebildeter, solider junger Mann.

19 § 54: „Meinem Schüller, dem Anton Polzelli — 100 fl" (diese Summe ist dann durchstrichen). Vorher, § 51 und 52 heißt es: „Nach ihrem Todt (der Mutter Polzelli's) soll ihr Sohn Anton Polzelli noch auf Ein Jahr diese 150 fl erhalten, weil er jederzeit ein guter Sohn gegen seine Mutter und mein dankbarer Schüller war."

20 Haydn's Brief beginnt: „Mein lieber Sohn! Deine wahrhaft kindlichen Äußerungen so wie jene sämmtlicher Glieder der hochfürstlich Esterhazy'schen Kapelle zu meinem Namensfeste haben mir die heißesten Thränen ausgepreßt."

21 Naenie, den Manen des verewigten Joseph Haydn als Pfand heiliger und dankbarer Erinnerung geweiht von seinem Zöglinge Anton Polzelli.

zelli wohnen aber jeden Tag zu Haydn kommen um Lectionen zu nehmen. „Ich werde deinen Sohn gut kleiden und alles für ihn thun; ich will nicht daß du Auslagen habest, er soll alles Nöthige haben". Und auf der Rückreise „wird mein Pietruccio immer mit mir sein. Aber ich hoffe daß er bisher immer ein folgsamer Sohn gegen seine theure Mutter gewesen, wo nicht, mag ich ihn nicht und du wirst mir die Wahrheit schreiben; ich möchte nicht einen Undankbaren haben, da ich fähig sein würde, ihn augenblicklich zu verlassen". Und daß ihn Haydn streng gehalten wissen will, zeigt folgendes Postscriptum eines Briefes: „Deinem Sohn ein Kuß, wenn du zufrieden mit ihm bist, wenn nicht — fünf und zwanzig auf den H — ".[22] Nach der ersten Rückreise von London nahm ihn Haydn zu sich, um mehr Zeit zu gewinnen, ihn in Allem zu unterrichten: „Dein Sohn ist sehr wohl von meinem Weibe empfangen worden", fügt Haydn mit Befriedigung einem Briefe desselben an seine Mutter bei. Im Sommer 1793 befand er sich mit Pietro in Eisenstadt und beabsichtigte mit ihm eine Reise zu machen. Dem noch sehr jungen Pflegebefohlenen hatte er damals schon seine erste Clavierlection bei der Tochter der Gräfin Weißenwolf verschafft. Der Sohn kündigt dies der Mutter in einem rührenden Briefe frohlockend an, da er hoffte ihr dadurch beistehen zu können, wobei auch Haydn bestätigt, daß ihn Pietro selbst gebeten, alles Geld das er verdient, seiner Mutter schicken zu dürfen. Der dankbare Sohn wurde bald darauf im Orchester des Schikaneder-Theaters als zweiter Geiger aufgenommen und zog in's Starhemberg'sche Freihaus, wo sich in einem der Höfe dieses kleine Theater befand. Hier hatte er u. A. zu Schülern im Clavier den früher erwähnten, damals etwa 11jährigen Michael Prinster, der sich noch in hohem Alter seiner sehr wohl erinnerte, und den späteren Musiklehrer Matthäus Babnigg (gestorben 1868 in Pest).

Pietro's Leben war von kurzer Dauer; zart von Natur erlag er dem geringsten Windstoß. Die in der Nähe wohnende Mutter nahm den kranken Sohn zu sich in seine Wohnung, wo er am 14. Dec. 1796 am Lungenbrand im Alter von nur 19 Jahren verschied. Compositionen von ihm, die sich im Eisen-

22 *Un baccio al tuo figlio, se tu sei contenta di Lei, se no, venti cinque sul c —*

ſtädter Muſik-Archiv befinden, darunter eine Sonate in ſeiner Handſchrift, deuten auf ein hübſches Talent.

So einfach das ruhig dahinfließende kurze Daſein dieſes Zöglings von Haydn erſcheinen mag, zeigt ſich uns doch gerade hier Haydn's warm fühlendes Herz im ſchönſten Licht; es war ihm Bedürfniß, für ein anhängliches Weſen zu ſorgen und ſich über die Leere in ſeinem Hauſe hinweg zu täuſchen.[23] Wohl klügelte man auch hier dieſelbe nähere Beziehung aus wie bei dem jüngeren Bruder und hätte in Wahrheit mehr Grund dazu. Dieſe Annahme widerlegt ſich jedoch einfach dadurch, daß Pietro — zwei Jahre vor dem Eintreffen des Ehepaares Polzelli in Eſterház zu Bologna geboren wurde. —

Am 26. Juli als am Annatag wurde zu Eſterház das Namensfeſt der Fürſtin gefeiert. An einer muſikaliſchen Betheiligung wird es dabei wohl nicht gefehlt haben, obwohl das Wiener Diarium nur zu erzählen weiß, daß zu einem Freiball 600 Billets ausgetheilt wurden. Die Anweſenden konnten nicht genug die bei dieſem Anlaſſe entfaltete Pracht rühmen, beſonders die verſchiedenen Masken und den pompöſen Einzug der Venus und des Amors. —

Vier Monate ſpäter erlebte das herrliche Schloß eine traurige Kataſtrophe: Donnerſtag den 18. November, 4 Uhr Morgens, da noch alles im Schlummer lag, brach am Ende des großen Redoutenſaales, oberhalb des Orcheſters, Feuer aus. Der ganze prächtige Saal wurde binnen einer halben Stunde ein Raub der Flammen. In Kurzem ſtand dann auch der Maſchinenthurm ſammt dem großen Theater in Feuer. Alles wurde daſelbſt zerſtört: die Bühne, der Zuſchauerraum, die Garderobe, Inſtrumente und Muſikalien. In der erſten Verwirrung ſtanden die Hausleute rathlos da bis der Fürſt ſelbſt den Befehl gab, die zwei anſtoßenden Flügel des Schloſſes abzubrechen, wodurch dem Weitergreifen des Feuers bei gleichzeitig eingetretenem Regen Einhalt gethan wurde.[1] Haydn erlitt dabei einen empfindlichen Verluſt, indem ein großer Theil ſeiner Compoſitionen mitverbrannte, was ihn vorzugsweiſe im J. 1792 abhielt, ein Verzeich-

---

23 Wer ſollte ſich dabei nicht an Beethoven's rührende Sorgfalt für ſeinen Neffen erinnern!

1 Nach dem Wiener Diarium 1779, No. 94.

niß seiner Werke anzufertigen, wozu er damals von einem Freunde Gerber's in dessen Namen aufgefordert worden war.[2] —

Der Namenstag des Fürsten, 6. December, wurde in diesem Jahre durch die Aufführung eines neuen Werkes von Haydn gefeiert, dessen Charakter es sehr wohl erlaubte daß es, da das Theater ohnedies abgebrannt war, im Schlosse selbst, wahrscheinlich im Festsaale aufgeführt wurde. Es war Metastasio's *L'Isola disabitata* die unbewohnte Insel, dramatische Handlung[1] mit unveränderter Scenerie, wie etwa Händel's „Acis und Galatea". Es wird auch nur einer einzigen Decoration, natürlich von Erfindung des Pietro Travaglia, erwähnt. Dies war das einzige Mal, daß Haydn zu einer größeren Dichtung Metastasio's griff, bei dessen Composition er sich wohl oft genug der mit dem Dichter unter einem Dache verlebten Zeit erinnert haben mag.

Das bei Sieß in Ödenburg gedruckte Textbuch[2] nennt folgende Personen:

Costanza, moglie di Gernando . .	*Sigra Barbara Ripamonti.*
Silvia, sua minor sorella	*Sigra Luigia Polzelli.*
Gernando, consorte di Costanza . .	*Sig. Andrea Totti.*
Enrico, compagno di Gernando. .	*Sig. Benedetto Bianchi.*

Die einfache Handlung ist mit wenigen Worten erzählt: Gernando hat sich mit seiner Frau Costanza und deren jüngeren Schwester Silvia eingeschifft, um sich mit seinem Vater in Westindien zu vereinigen. Ein Sturm verschlägt das Schiff an eine wüste Insel. Es erscheinen Piraten und führen Gernando fort. Die beiden Schwestern fristen fortan ihr Leben kümmerlich. Nach drei Jahren hat sich Gernando frei gemacht und unternimmt es, obwohl hoffnungs-

2 Musikalische Korrespondenz der teutschen filh. Gesellschaft für das Jahr 1792, Nr. 17.

1 Haydn's Bezeichnung „Operette" (Brief an Artaria, 27. Mai 1781) ist natürlich nicht ernsthaft zu nehmen. Metastasio's Dichtung, 1752 für den spanischen Hof geschrieben, wurde daselbst mit der Musik von Bonno und unter der Leitung des berühmten Castraten Broschi (Farinelli) aufgeführt. Zunächst dann bei Gelegenheit eines kaiserl. Besuches (1754) in Schloßhof, einem nahe der ungarischen Grenze gelegenen Lustschlosse des Prinzen Eugen von Savoyen. (Vergl. Bd. I. S. 115). Das Libretto der gleichnamigen Oper von J. Scarlatti, zuerst aufgeführt 1757 in Wien, ist nicht von Metastasio, wie Clément und Larousse (*Dict. lyrique*) angeben, sondern von Goldoni.

2 *L'Isola disabitata, azione teatrale in due parti per musica del celebre Signor Abbate Pietro Metastasio, poeta cesareo, da rappresentarsi in occasione del gloriosissimo nome di S. A. il Principe Nicolò Esterhazi di Galantha L'anno 1779.*

les, die Verlaſſenen aufzuſuchen. Mit der Wiedervereinigung der Liebenden ſchließt die Handlung.

Haydn hat Metaſtaſio's ohne Unterbrechung fortlaufendes Libretto in zwei Theile getrennt. Der Schluß (*Coro*) iſt durch einen neuen Text erſetzt, der als Quartett behandelt iſt. Welchen beſonderen Werth Haydn auf dieſes Werk legte, bezeugt eine Stelle aus einem ſeiner Briefe an Artaria (27. Mai 1781), wo er, ſeiner Pariſer Correſpondenz erwähnend, ſich über dieſes und ein zweites Werk äußert: „daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht iſt gehört worden und vielleicht eben ſo wenig in Wien". Auch ſchickte er Abſchriften an die philharmoniſche Akademie in Modena (von der er kurz vorher zum Mitgliede ernannt worden war und als ſolches auch ſchon auf dem Titel des Libretto erwähnt iſt) und vermuthlich auch an den ſpaniſchen Hof, von dem er bald darauf ein werthvolles Zeichen der Anerkennung empfing. *L'Isola disabitata* wurde 1785, 19. März (am Namenstag Haydn's) von dem Violoncell-Virtuoſen Willmann im k. k. National-Hoftheater in Wien als Akademie aufgeführt. Eine deutſche Überſetzung der Dichtung, betitelt: „Die wüſte Inſel" von G. A. Meißner erſchien ſchon 1778 in Leipzig bei Dyk. —

Während dem Neubau des abgebrannten Theaters wurden die Opernvorſtellungen in Eſterház nicht unterbrochen, wie dies einige gedruckte Textbücher bezeugen. Wenn dieſe auch jetzt noch auf dem Tittelblatt die alte Bemerkung: *»da rappresentarsi nel teatro d'Esterhaz«* beibehalten, ſo kann damit nur ein Interims-Theater gemeint ſein, das entweder im Schloſſe oder im Freien aufgeſchlagen war.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

5 Symphonien (a. 35. 36. 37. 38. 39), in Abſchrift erſchienen.

Motette de Tempore (m. 19) in Abſchrift vorhanden.

Zu den Schülern Haydn's zählten in den 70er Jahren Niemecz, Diſtler, Krumpholtz, Pleyel, Kraft und Roſetti.

P. Niemecz, Primitio aus dem Orden der barmherzigen Brüder, war Bibliothekar in Eſterház, ſpielte Gambe, Violine,

Clavier, Harfe und Baryton und ſchrieb für dieſe Inſtrumente Sonaten, Duos und Concerte, die ihres reinen Satzes wegen von allen Kunſtkennern Beifall erhielten. 1798 verfertigte er auch eine Kunſtorgel für England.[1]

Johann Georg Diſtler, aus Wien gebürtig, war ſeit 1780 Violiniſt und Concertmeiſter in der herzogl Hofkapelle zu Stuttgart. Eine Gemüthskrankheit zwang ihn um 1790 zu ſeinen Eltern nach Wien zurückzukehren, wo er 1798 geſtorben ſein ſoll.[2] Er war als Violinſpieler und Componiſt ſehr geſchätzt und als letzterer ein würdiger Schüler Haydn's, der ihn ſehr liebte. Seine Violinquartette erlebten innerhalb 6 Jahren 6 Auflagen. Ein Violineoncert von ihm ſpielte 1794 der damals 13jährige Clement im Kärnthnerthor-Theater. Ein Flötenconcert in ſeiner Handſchrift beſitzt das Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien.[3]

Johann Baptiſt Krumpholtz, Harfenvirtuoſe aus Böhmen, wurde vom Fürſten am 1. Auguſt 1773 auf ein Jahr engagirt, blieb aber bis März 1776. Sein Name erſcheint zuerſt 1772 im Wiener Diarium; er hatte in einer Akademie im Burgtheater geſpielt und empfahl ſich nun zum Unterricht auf der Pedalharfe. In Eſterház war er ein ſehr eifriger Schüler Haydn's. Nach ſeinem Austritt ließ er ſich zuerſt in Leipzig, 1776, 17. Juni, auf der „organiſirten Harfe" hören. In Paris verbeſſerte er ſein Inſtrument und erhielt von der Akademie (21. Nov. 1787) ein ſehr anerkennendes Schreiben. Seine zahlreichen und ſehr geſchätzten

---

1 Vergl. Dlabacz, Hiſt. Künſtlerlex. f. Böhmen, Bd. II. S. 390.

2 Wahrſcheinlich in der Nähe Wien's, da ſein Name im Wiener Todtenprotokoll nicht erſcheint.

3 Mit obigem Diſtler iſt nicht zu verwechſeln Joſ. Ziſtler, „ein wahrhaft ſeelenvoller Violinſpieler, deſſen ſchmelzreichen Ton und eindringenden Vortrag Haydn über alle Maßen liebte". (Gaßner, Univerſal-Lex., wo er unrichtig als Franz Zisler angegeben iſt.) Ziſtler, in Dienſten des Grafen Erdödy, ſpielte 1772 in einer Akademie im Theater nächſt der Burg (Realz. S. 313); ferner in den Akademien der Tonkünſtler Societät 3 mal (1778—86), als Concertmeiſter des Fürſten Batthyány zu Preßburg, dann als Muſikdirektor bei Fürſt Graſſalkovics genannt. Auch in einem Concert der beiden Sängerinnen Eliſabeth und Franziska Diſtler (1788) wirkte er mit. Schönfeld's Jahrb. d. Tonk. (1796, S. 13 u. 16) nennt Demuth und Eppinger als vorzügliche Schüler des vortrefflichen verſtorbenen Zißler. Nach dem Wiener Todtenprotokoll ſtarb Ziſtler am 18. März 1794, 50 Jahre alt.

Compositionen erschienen in Paris und London. Auch als Lehrer und Componist für sein Instrument war er sehr geschätzt. Er heirathete eine höchst talentvolle Schülerin, Meyer aus Metz, die ihm ein junger Mann nach London entführte, wo sie am 2. Juni 1788 in *Hanover Square Rooms* ihr erstes Concert gab, außerordentlich gefiel und fortan in London verblieb. Sie spielte häufig Duos mit dem Pianisten Dussek und trat erst 1802 von der Öffentlichkeit zurück. Ihr Mann stürzte sich aus Gram über ihre Untreue und Undankbarkeit im Jahre 1790 in die Seine.[4]

Ignaz Jos. Pleyel, der überaus fruchtbare Componist, spätere Musikalienverleger und Gründer einer weltberühmten Pianofortefabrik in Paris, geb. 1. Juni 1757 im Dorfe Ruppersthal in Unter-Österreich, zeigte frühzeitig so viel Talent zur Musik, daß man ihn nach Wien schickte, wo er bei Van Hal (Wanhall) Clavierunterricht nahm. Sein Gönner, Graf Ladislaus Erdödy, gab ihn dann in den 70er Jahren zu Haydn in Pension, um bei ihm Composition zu studieren. Er blieb bei ihm mehrere Jahre und gewann dessen volle Zuneigung. Es mag für Pleyel die glücklichste Zeit seines Lebens gewesen sein und beide Theile werden sich derselben mit Genugthuung erinnert haben, als sie in London den Vorabend des Weihnachtsfestes 1791 (Pleyel war den Tag zuvor in der Weltstadt angekommen) am traulichen Kaminfeuer bei Haydn zubrachten — den Verhältnissen zum Trotz, die sie als feindliche Parteien gegen einander gestellt hatten, denn Pleyel war eingeladen worden, Salomon und Haydn gegenüber die Concerte der Fachmusiker (*professional concerts*) zu dirigiren. Des Schülers Benehmen machte damals auf Haydn den wohlthuendsten Eindruck, denn mit sichtlicher Befriedigung schrieb er an seine verehrte Freundin, Frau von Genzinger, nach Wien: „Pleyel zeigte sich bey seiner Ankunft gegen mich so bescheiden, daß Er neuerdings meine liebe gewann, wir sind sehr oft zu-

4 Wenzel Krumpholtz, der jüngere Bruder, 1796 im Orchester der Wiener Hofoper als Geiger angestellt, war einer der ersten, der Beethoven's Größe erkannte. Durch seine Veranlassung wurde Karl Czerny Beethoven's Schüler. Als Krumpholtz am 2. Mai 1817 plötzlich starb, schrieb Beethoven Tags darauf Schiller's „Gesang der Mönche" (aus Tell) für 3 Männerstimmen „Zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod unseres Krumpholz".

ſammen und das macht Ihm Ehre, und Er weiß ſeinen Vater zu ſchätzen, wir werden unſern Ruhm gleich theilen und jeder vergnügt nach Hauſe gehen". Pleyel widmete Haydn ſein zweites bei Rudolf Gräffer erſchienenes Werk,[5] 6 Streichquartette, über die Mozart ſeinem Vater ſchreibt (24. Apr. 1784: „Dann ſind dermalen Quartette heraus von einem gewiſſen Pleyel; dieſer iſt ein Scolar von Joſ. Haydn. Wenn Sie ſelbige noch nicht kennen, ſo ſuchen Sie ſie zu bekommen, es iſt der Mühe werth. Sie ſind ſehr gut geſchrieben und ſehr angenehm; Sie werden auch gleich ſeinen Meiſter heraus kennen. Gut — und glücklich für die Muſik, wenn Pleyel ſeiner Zeit im Stande iſt uns Haydn zu remplaciren". Damit nun hatte es allerdings ſeine guten Wege. Wohl ſuchte Pleyel ſeines Lehrers Manier und Stil ſich eigen zu machen aber der Geiſt fehlte und in ſeiner ſpäteren handwerksmäßigen, ſchablonenhaften Vielſchreiberei untergrub er ſelbſt ſeinen Ruf. Daß er ſich eigentlich als Geſangcomponiſt in die muſikaliſche Welt einführte, ſahen wir früher. Außer dieſem Erſtlingswerk, werden von ihm von Vocalwerken noch genannt: eine Oper *Ifigenia in Aulide*, aufgeführt 1785 in Neapel (als Frucht ſeines Aufenthaltes in Italien), eine *Hymne à la nuit* (Offenbach 1797) und 12 deutſche Lieder Op. 47, Hamburg. Pleyel, als Muſikalienverleger in Paris etablirt, gab 1801 in Paris die damals erſte vollſtändige Sammlung der Quartette Haydn's in Auflagſtimmen, mit Haydn's Porträt und dem Conſul Bonaparte gewidmet, heraus. Bald darauf folgten in Partitur 30 dieſer Quartette und 5 Symphonien. Als die Pariſer Tonkünſtler im J. 1800 beabſichtigten, Haydn's „Schöpfung" im großen Operntheater in franzöſiſcher Sprache aufzuführen, hofften ſie Haydn zur Übernahme der Direction zu beſtimmen. Pleyel übernahm es zwar, auf Haydn perſönlich einzuwirken und mit ihm Rückſprache zu nehmen, allein er kam nur bis Dresden, von wo aus es ihm als franzöſiſchen Bürger nicht gelang, einen Paß nach Öſterreich zu erwirken, obwohl ſich Haydn ſelbſt und die Herren Artaria für ihn verwendet hatten. So übernahm denn Steibelt, der ſich die Partitur nach ſeinem Sinn zurecht gelegt hatte, die Leitung jener denkwürdigen Aufführung am 3. Nivôse

5 *Sei quartetti composti e dedicati al celeberrimo e stimatissimo fu suo Maestro il Signor Gius. Haydn in segno di perpetuo gratitudine.*

(24. Dec.), denkwürdig sowohl durch den großen Eindruck, den das Werk hervorbrachte, als auch durch das an jenem Abend stattgefundene Ereigniß.[6] Pleyel gründete 1807 in Paris jene berühmte Pianoforte-Fabrik, die noch heute unter der Firma Pleyel & Co. fortbesteht.

Der rühmlichst bekannte Violoncellist Anton Kraft (Krafft) wurde am 1. Januar 1778 auf 3 Jahre engagirt, blieb aber bis zur Auflösung der Kapelle 1790. Er war bei seinem Eintritt 25 Jahre alt[7] und bereits verheirathet. Sein erster Sohn, Nicolaus, auf den sich das Talent des Vaters vererbte, wurde zu Esterház am 14. Dec. 1778 geboren. Haydn schätzte Kraft wegen seines ausdrucksvollen Spiels und seiner reinen Intonation; das 1781 componirte Violoncelleoncert soll Haydn für ihn geschrieben haben. Da Kraft zur Composition Talent zeigte, erbot sich Haydn, ihn zu unterrichten; als aber der Schüler voll Eifer dabei sein Instrument vernachlässigte, brach Haydn den Unterricht ab mit der Bedeutung, daß er nun genug für seinen Zweck wisse.[8] Kraft erlernte gleich anfangs bei seiner Aufnahme auch das Baryton, um den Fürsten begleiten zu können und componirte selbst mehrere Trios für 2 Baryton und Cello.[9] Er lebte seit 1791 in Wien, trat der Tonkünstler-Societät als Mitglied bei und starb am 28. Aug. 1820.

Antonio Rosetti, ein tüchtiger Geiger und Componist, der öfters mit Andern gleichen Namens verwechselt und hier zum erstenmale als Mitglied der fürstl. Kapelle erscheint, trat in dieselbe im April 1776 und blieb bis 1781. Das sein eigentlicher Name Rößler (Roesler) gewesen, wird vielfach bestritten. Nach der bisherigen Annahme soll er in Leitmeritz 1744 oder 1750 geboren sein, was aber pfarramtlich widerlegt wird, indem weder der Name Rosetti noch Roesler in den Tauf-Protokollen erscheint. Er kam im 7. Lebensjahre nach Prag ins Seminar, wurde zum geistlichen Stande bestimmt und erhielt auch wirklich die Tonsur. Dennoch entsagte er dieser Bestimmung und wandte sich aus-

---

6 Auf seiner Fahrt zum Opernhause entging der Consul Bonaparte nur zufällig dem Tode bei der Explosion einer Höllenmaschine.

7 Nach den Acten der Tonkünstler-Societät wurde Kraft zu Rokitzan, Bezirk Pilsen in Böhmen, am 30. Dec. 1752 geboren (nicht 1751 oder 1749, wie vielfach angegeben).

8 Über eine diesbezügliche Anekdote siehe Band I. S. 252.

ſchließlich der Muſik zu. Er zeigte ſich als ein ſehr begabter Componiſt und wenn auch die Behauptung, daß er ein Schüler Haydn's geweſen ſei, nicht nachweisbar iſt, ſo kann man ihn doch einen Jünger deſſelben nennen, der ſich mit glücklichem Erfolge deſſen Stil anzueignen ſuchte.

Haydn zeichnete ihn beſonders aus; er ſchrieb ſelbſt deſſen Aufnahms-Decret und bezeichnete ſeine Auflagſtimme bei mehreren Symphonien mit *Illustrissimo Signore Rosetti.* Die zahlreichen Compoſitionen von ihm, deren Gehalt u. A. H. Riehl [9] ausführlich beſpricht, erſchienen in Mainz, Frankfurt, Mannheim, Paris und Wien und beſtanden in Symphonien, in Kammer- und Geſangmuſik. Außer 6 Violinduetten, 3 Symphonien Op. 5, 6 Quartetten Op. 6 erſchien auch ſein erſtes Oratorium „Der ſterbende Jeſus", bei Artaria (1786); viel bedeutender iſt „Jeſus in Gethſemane", das er in Berlin mit großem Beifall aufführte. Fürſt Oettingen-Wallerſtein engagirte ihn für ſeine Kapelle als Director; 1789 wurde er Kapellmeiſter des Herzog von Mecklenburg-Schwerin und ſtarb am 30. Juni 1792 zu Ludwigsluſt.

9) Muſikaliſche Charakterköpfe, 1853. S. 217 ff.

Chronik.

Wien in den Jahren 1767 bis 1790 incl.

Vieles hat sich geändert, seit wir die alte Kaiserstadt im Jahre 1766 verließen. Wohin wir auch blicken, überall sehen wir einen stetigen Fortschritt und Umschwung im musikalischen Leben. Manches haben wir bereits kennen lernen, das aber erst jetzt durch seine Verbindung zum Ganzen seine Bedeutung gewinnt. Es ist eine neue Welt, die sich uns öffnet; der Lustzug einer frühlingsverheißenden Zukunft weht uns an; das Abgelebte zerstäubt, neue Keime suchen und finden frischen Boden, entwickeln sich und bieten uns schon jetzt goldene ungeahnte Früchte. Namentlich sind es die achtziger Jahre, in denen sich in Wien fast alles vereinigte, was die Metropole zur bevorzugten Musikstadt stempelte. Noch lebte Gluck und genoß die Früchte seines Ruhmes; Mozart, zum zweiten- und drittenmale (in 1768 und 73) Wien besuchend, nahm nun (1781) seinen bleibenden Aufenthalt daselbst und schuf seine Meisterwerke nach jeglicher Richtung; Haydn, so oft er Wien besuchte, gab Zeugniß seiner nimmer ruhenden Schöpferkraft und jedes neue Werk von ihm drang rasch in alle musikalischen Kreise; noch weitere einheimische und fremde Componisten — Salieri, Gaßmann, Hasse, Paisiello, Sarti, Martin, Benda, Dittersdorf — gesellten sich hinzu und bereicherten die Bühne mit weithin gerühmten Werken. Wien hörte ferner in seinen Mauern die zur Zeit berühmtesten Sänger und Virtuosen und empfing Besuche namhafter Schriftsteller, denen wir so manche schätzenswerthe Schilderungen der damaligen musikalischen Zustände Wiens verdanken. Wir begrüßen ferner die vordem nur vorübergehend erwähnte Tonkünstler-Societät und mit ihr die erste öffentliche Pflege des

Oratoriums; die Vermehrung selbstständiger Akademien und Concerte; die ersten Dilettanten-Orchestervereine Wiens; die erweiterte Pflege des Quartettspiels in häuslichen Kreisen; die Zunahme angesehener Familien mit regelmäßigen musikalischen Zusammenkünften. Überdies noch die ersten namhaften Schritte zu dem später sich so rasch entwickelnden Clavierbau; die Errichtung eigener Musikalien-Handlungen und Druckereien; die Gründung eines National-Singspieles, Regelung der Theaterverhältnisse und Entstehung neuer Theater. Dem Adel insbesondere, dessen fördernde Musikpflege bis auf Kaiser Leopold I. zurückreicht, war in diesem Zeitabschnitt eine hervorragende Rolle angewiesen. Nicht nur daß er, durch das Beispiel des Hofes angeregt, die Tonkunst mehr denn je selbst ausübte, zog er nun auch die Künstler in seine Kreise, hielt sich selbstständige Musikkapellen und vereinigte sich zur Aufführung großer Werke in seinen Palästen — fürwahr, eine schwindelnde Fülle von gegenseitig sich ergänzenden Factoren, die in ihrer Gesammtheit den Fortschritten der Tonkunst mit Stromesgewalt eine leitende Richtung gaben. Es liegt ein eigenthümliches Walten in dem Umstande, daß in diesem Bilde selbst der Name Beethoven nicht fehlt, der bekanntlich im Jahre 1787 der Kaiserstadt einen kurzen Besuch machte und vor Mozart spielte. Nehmen wir diesen Moment als den verbindenden Ring, mit dem die später mächtig sich aufthürmende Tonwelt gleichsam an solide, dauernde Grundpfeiler sich naturgemäß einklammerte.

Die oben angedeuteten Punkte sollen uns nun in erweitertem Rahmen das damalige Wien, als Fortsetzung der früheren Chronik, vor Augen führen und, im Verein mit dem Bilde von Esterház, den belebenden Hintergrund bilden, auf dem allein wir mit dem künstlerischen Aufstreben unserer Hauptfigur vertraut werden können.

Über die ungewöhnliche Musikpflege des kaiserlichen Hauses wurde bereits (Bd. I. S. 80) gesprochen. Manches hat sich seitdem geändert. Die Kinder der Kaiserin Maria Theresia wuchsen heran, kamen hierhin, dorthin; die Kaiserin selbst zog sich seit dem Tode ihres Gemals Franz I. (gest. 18. Aug. 1765) von allen Zerstreuungen zurück und besuchte, wie wir gesehen, nur noch einigemal das Theater nächst der Burg. Wohl fanden

noch musikalische Aufführungen bei Hofe statt, aber nur vor dem Kaiser Joseph und wenigen bevorzugten Gästen. Von den Hof-Claviermeistern waren Wenzel Birk (zugleich Hoforganist) schon 1763, Mathäus Schlöger 1766, Wagenseil 1777 gestorben. Ihre Stellen vertraten nun Jos. Steffan und seit 1781 Georg Summer (später 1791, Hoforganist) und Leopold Kozeluch; Singmeister war noch der früher genannte Giovanni Battista Mancini;[1] der Kaiser aber genoß nun den Unterricht seines lieben Gaßmann und nach dessen Tode (1774) wurde Salieri, dessen Werke seit 1770 auf dem Repertoire der Oper standen, sein musikalischer Rathgeber. „Joseph's Geschmack war in der durch Hasse und Piccini repräsentirten Tradition der italiänischen Musik gebildet und seine Neigung blieb dieser Richtung zugethan. Sein Wunsch eine nationale Musik sich entwickeln zu lassen, ging wesentlich aus einer vernunftmäßigen Überzeugung hervor, und wenn er auch zu überlegenen Geistes war, um das Bedeutende in Gluck's und Mozart's Leistungen zu übersehen, so war doch dies nicht eigentlich das was ihm behagte. Offenbar hatte er sich gewöhnt in der Musik eine Unterhaltung zu finden, für welche die selbstständige Macht und Fülle, die Gluck, Haydn und Mozart ihrer Kunst errangen, überwältigend wurde".[2] Von der Zeit an, da der Kaiser nach dem Tode seiner großen Mutter die alleinige Regierung angetreten hatte, widmete er nach aufgehobener Tafel, die nicht viel länger als eine Viertelstunde dauerte, regelmäßig eine Stunde der Musik. Dreimal in der Woche wurden dann einzelne Stücke aus Opern vorgenommen, wobei der Kaiser selbst am Clavier begleitete und eine Singstimme übernahm; außer ihm wirkten mit sein jüngster Bruder, Erzherzog Maximilian (seit 1780 Coadjutor, 1785 Kurfürst-Erzbischof von Köln), Salieri oder auch Umlauf. Auf diese Art machte sich der Kaiser mit den zur Aufführung in Vorschlag gebrachten neuen Opern vertraut und gab darüber sein Urtheil ab. Die übrigen Tage waren dem Streichquartett gewidmet, bei dessen Auswahl, wie wir früher (Bd. I. S. 25) sahen, Hofmusik-Director Franz Kreibich (obgleich ihm der Kaiser gegen Dittersdorf einen

1 Von ihm erschien in Wien 1774: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato.* (3. Aufl. Mailand 1777.)

2 O. Jahn, Mozart, Bd. I. S. 643.

Hanswurst und Gänseschnabel nennt) und Kammerdiener Strack entscheidenden Einfluß nahmen. Beide sorgten denn auch redlich dafür daß nur Compositionen nach ihrem Geschmack aufgelegt wurden. Mozart und Haydn waren hier so gut wie ausgeschlossen, Salieri „der Abgott des Kaisers", wohnte regelmäßig den Aufführungen bei und ihm wäre es leicht gefallen, sein Ansehen geltend zu machen, allein „er hatte keinen Grund, die Geschmacksrichtung des Kaisers zu bekämpfen, die er doch selber vertrat und war klug genug, um auch nur mit dem Schatten seines Monarchen in Collision zu kommen". — Was Haydn betrifft so gründete sich des Kaisers früher (Bd. I. S. 25) erwähntes Urtheil darauf, daß er ihn noch immer nach dessen Jugendarbeiten abschätzte. Sein späteres Urtheil gegen Dittersdorf klang ganz anders. Von diesem zu einer Parallele zwischen Mozart und Haydn aufgefordert, vergleicht er Mozart's Composition mit einer Tabatière, die in Paris und die Haydn'sche mit einer, die in London verfertigt ist, beiläufig: beide sind von Werth, erstere durch ihre geschmackvolle Form und Verzierung, letztere durch ihre Einfachheit und solide Arbeit.[3]

Der Kaiser und Erzherzog Maximilian hatten nach damaliger Sitte der Großen ihre eigene Harmoniemusik und wenn Letzterer im Lustschlosse Schönbrunn wohnte, gab er öfter im Park Musik mit seiner dann bis auf 40 Mann verstärkten Kapelle, wozu sich Adel und Volk und auch der Kaiser einfanden.[4] Den Musikern war auch gestattet, sich in den Akademien der Tonkünstler-Societät (1783 und 87) hören zu lassen, oder sogar ein eigenes Concert im National-Hoftheater (1788) zu geben, wo sie dann Stücke aus den damals so beliebten Opern von Martin

3 Dittersdorf, Lebensbeschreibung. S. 235. — Als Curiosum mag hier auch die Anekdote Platz finden daß Gaßmann es darauf anlegte, Haydn dem Kaiser als Plagiator zu verdächtigen. Nach Haydn's Erzählung soll er einst bei der Probe einer Oper Gaßmann's von Jemand um eine Adresse ersucht worden sein, die dann Haydn, ein Blatt Papier an die Säule haltend, aufschrieb, was nicht unbeachtet blieb und ihm in den beabsichtigten Verdacht brachte, er habe sich Stellen aus der Oper notirt.

4 Wiener-Zeitung und Wienerbl. — Zinzendorf 1783. 3. Aug.: *Le soir a Schoenbrunn à la musique de l'Archiduc, tout le baillage de l'Autriche y étoit.*

blieſen. Auch durften ſie ſich von hohen Cavalieren für Tafelmuſik engagiren laſſen.[5]

Die früher (Bd. I. 82) erwähnten Tafelmuſiken bei Hof waren noch immer üblich, namentlich am Neujahrstage beim Mittagsmal, bei der der Hof öffentlich auf goldenem Gedeck ſpeiſte. Die Wiener Zeitung berichtet dann regelmäßig daß der erſte Oberſthofmeiſter Fürſt von Starhemberg nebſt den Leibgarde-Capitäns Fürſten Lobkowitz und Eſterházy und Graf Noſtiz die Aufwartung und der äußere Hofſtaat die Bedienung übernahm, „indeſſen eine auserleſene Vocal- und Inſtrumentalmuſik der kaiſerlichen Kammer ertönte."

Die Theatervorſtellungen in Laxenburg, dem einſt von Kaiſer Karl VI. bevorzugten Luſtſchloſſe, werden beſonders in den Jahren 1770, 1784 und 86 von der Wiener Zeitung und in den beiden letzten Jahren auch von Zinzendorf erwähnt. Es war die Zeit wo die italiäniſche Oper beſonders florirte und ſo finden wir hier alle vorzüglichen Mitglieder derſelben vereinigt, um namentlich Opern von Paiſiello und Salieri aufzuführen; vom deutſchen Singſpiel iſt nur Gluck's „Pilgrimme von Mekka" genannt. Vom Jahre 1784 liegt auch die Aufzeichnung Kelly's,[6] Tenoriſt der ital. Oper, vor, dem wir die lebhafte Schilderung der Aufführung von Mozart's *Le nozze di Figaro* verdanken. Nach ihm war in Laxenburg freier Zutritt für Jedermann, ſelbſt für die Bewohner der umliegenden Ortſchaften, denen freilich der ſpäte Schluß der Vorſtellungen (11¼) wenig gemundet haben mag. Kelly erzählt auch von einer Revue über 20,000 Mann, die der Kaiſer ſelbſt befehligte. „War dies nicht ein ſchöner Anblick"? (fragte er Kelly); dieſer Platz iſt meine Bühne, hier bin ich der erſte Akteur". — Auf dem Schloßtheater zu Schönbrunn, deſſen ſchon erwähnt wurde (I. 82), waren die Vorſtellungen des Adels nun ſeltener. Das Wiener Diarium ſpricht nur im J. 1770 von einer dreimaligen Aufführung eines Singſpiels durch Cavaliere und Damen gelegentlich eines Familienfeſtes. Zinzendorf hörte daſelbſt in den Jahren 1774 und 75

5 *Le matin a l'Augarten ou Zichy donoit un dejeuner avec la musique de l'Empereur. L'Archiduc y etoit, Chotek et Rothenhahn.* (Zinzendorf, 1783, 8. *août.*)

6 *Reminiscenses of Michael Kelly, vol. I. p. 246 f.*

Opern, von Mitgliedern der kaiſerl. Oper aufgeführt.[7] (Der Aufführungen bei Gelegenheit des Beſuches der Eſterházy'ſchen Kapelle in 1777 wurde ſchon gedacht.) In 1784 und den zwei folgenden Jahren waren dort Feſte die der Kaiſer dem höchſten Adel und fremden Gäſten zu Ehren gab, wobei die Mittagstafel in der Orangerie abgehalten wurde, während die kaiſerliche Harmonie ſich hören ließ. Nach aufgehobener Tafel wurden auf zwei an den entgegengeſetzten Enden der Orangerie errichteten Bühnen Vorſtellungen gegeben. Im J. 1785, am 6. Februar wurden Scenen aus „Emilia Galotti", aus dem Luſtſpiel „Der ſeltene Freier" und die italieniſche Oper *Il finto amante*, im folgenden Jahre am 7. Februar Mozart's „Schauſpieldirector"[8] und Salieri's einaktige Oper *Prima la musica e poi le parole* aufgeführt. Die Gäſte fuhren nach dem Schluſſe der Feſtlichkeit, jeder Wagen von zwei Reitknechten mit Windlichtern begleitet, nach der Stadt zurück (W.-Ztg. 8. Febr.).

Bei der Wiederaufnahme des Abſchnittes über Theaterleben werden wir mit Erſtaunen ſehen, welche Dimenſionen unterdeſſen die Luſt am Schauſpiel genommen hatte. Zu den bisher einzigen zwei Theatern der inneren Stadt treten nun neue kleinere Unternehmungen in den Vorſtädten hinzu, von denen ein Theil ſchließlich zur Entſtehung unſerer heutigen Theater führte. Namentlich in der Mitte der 70er Jahre kam eine wahre Schauſpielwuth über die außerhalb der Ringmauern Wiens gelegenen Gründe. Schau- und Luſtſpiel, Poſſe, Singſpiel, Oper und Ballet wurde gepflegt und malträtirt und dazu die Tanzſäle der größeren Gaſthäuſer gemiethet oder auf freien Plätzen eigene hölzerne Buden aufgerichtet. Die damaligen wandernden Schauſpielertruppen wag-

---

7 Z. B. 1774, 10. Okt. »*Pour l'opera comique j'y allais a Schoenbrunn voir jouer Zemire et Azor*«. 1775, 24. Oct. »*a Schoenbrunn voir jouer la servante maîtresse que Mlle. Duchateau joua à merveille, la musique est de Pergolese*«.

8 »*La Sacco et Lang* (Hr. Lange) *jouerent un morceau de Bianca capello; le Adamberger et Weidmann un morceau* aus der galanten Bäuerin. *La Cavalieri et la Lang chanterent. Le tout etoit fort mediocre.* In Salieri's Oper »*la Storace immita purfaitement Marchesi en chantant des airs de Giulio Sabino.*« (Zinzendorf's Tagebuch.)

ten ſich an Alles heran und ſuchten es bis auf die gedruckten Komödienzettel herab den privilegirten Theatern gleich zu thun. „Sage einer noch einmal (rühmt ein Blatt)[1] daß man dem deutſchen Originalgeiſte nicht Freiheit genug giebt auf allen Seiten zu wetteifern und ſein Talent, ſeine Kunſt, alle ſeine Geſchicklichkeiten frei zu zeigen". — Nachdem im J. 1770 namentlich durch Sonnenfels' Bemühung die Aufführungen extemporirter Stücke in der inneren Stadt glücklich beſeitigt waren, verſuchte man hier einen Mittelweg einzuſchlagen, indem man aus dem Stegreif auswendig gelernte Poſſen gab. Aus der Zahl der zeitweiligen Theater ſeien nur zwei hervorgehoben, eines in der Vorſtadt Neuſtift (jetzt Neubau, Bezirk VII), das andere in der Vorſtadt Landſtraße. Erſteres befand ſich in der Neuſtiftgaſſe 58 (neu 67) im Hauſe „Zum weißen Faſan", dem Buchdrucker Joh. Winkler gehörig. Als Lokal diente der Tanzſaal, der ſchon 1776 von Felix Berner mit ſeiner Kindertruppe zu Theatervorſtellungen benutzt wurde. 1783 ſpielten dort Studenten in ihrer Ferienzeit und zwar unentgeltlich und unter Leitung des Franz Xaver Gewey. 1784 ſchlug die Wilhelm'ſche Geſellſchaft daſelbſt ihr Lager auf; Andere folgten. Das „Wienerblättchen" kündigte mitunter die Vorſtellungen an, darunter die Singſpiele „Das Gärtnermädchen", „Die eingebildeten Philoſophen", „Der Barbier von Sevilla" (von Paiſiello); „Asmodeus" oder: Der krumme Teufel (Joſ. Haydn); „Die Liebe unter den Handwerksleuten" (Gaßmann); „Die Magd eine Dienerin" *la serva padrona* a. d. ital. nachgeahmt von Kurz, Muſik von Gſpan); das Melodram „Ariadne auf Naxos" (Benda); „Die Pilgrimme von Mekka" (Gluck); „Alceſte" (Schweitzer). — Das zweite Theater, Vorſtadt Landſtraße, fällt ins Jahr 1789, in welchem die Directoren Franz Scherzer und Karl Ferdinand Neumann in der Wiener Zeitung (Nov.) die baldige Eröffnung ihres von Stein erbauten Theaters (in der Nähe des gegenwärtigen Gemeindehauſes) anzeigen. Der Wechſel in der Direction war dort permanent; auch ging das Theater an Theilnahmloſigkeit der Bewohner jener Vorſtadt, von denen es hieß daß ſie ſchon um ſieben Uhr ſchlafen gingen, im J. 1795 ein und wurde in ein Zinshaus umgebaut. Anfangs war dort jeden zweiten Tag Oper und das

1 Realzeitung 1776, 25. Brachmonat (Juni).

Perſonal zählte mehrere ſpäter rühmlich genannte Mitglieder. Zur Aufführung kamen u. A.: „Das liſtige Bauernmädchen“, oder: „Der geadelte Bauer“, „Die Sklaven“ (beide von Paiſiello); „Der liſtige Kaminfeger“ (Salieri); „Circe und Ulyſſes“ (Aſtarita); »*la vera costanza*« (Joſ. Haydn).

Sehen wir uns nun in jenen Vorſtädten um, denen die heutigen Theater ihre Entſtehung verdanken. In der Joſephſtadt wurde 1776 in der Schweibbogengaſſe von Franz Scherzer ein Schauſpielhaus eröffnet, das ſpäter Fürſt Adam Auersperg, an deſſen Palais es anſtieß, ankaufte und zu ſeinem Privattheater herrichtete. Mozart führte daſelbſt 1786 ſeinen „Idomeneo“ auf; auch ſonſt wird es bei feſtlichen Gelegenheiten oft genannt und beſteht noch heute. Das im J. 1788 von Karl Mayer erbaute und am 24. Oct. eröffnete noch heute beſtehende „Joſephſtädter Theater“ wurde erſt ſpäter der Oper dienſtbar; es ſei hier wenigſtens flüchtig erwähnt. — Mehr Intereſſe bietet uns die Leopoldſtadt, wo ſeit 1771 an verſchiedenen Orten Komödie geſpielt wurde, bis endlich 1781 ein ſtabiles Theater von Karl Marinelli in der Praterſtraße erbaut und am 20. Oct. eröffnet wurde. Dieſes kleine „Leopoldſtädter Theater“ (im Volksmunde nach einer beliebten Theaterfigur auch „Kasperltheater“ genannt und von Hoch und Niedrig gerne beſucht),[2] wurde der Boden für eine Reihe beliebter Volkspoſſen, welche mit ihrer Muſik von den dortigen Kapellmeiſtern Wenzel Müller und Ferdinand Kauer ungemein populär wurden und Jahrzehnte überdauerten. Die beiden Marinelli,[3] die Ehepaare Menninger und Richter, La Roche[4] u. A. zählten zum Perſonal; letzterer ſchuf die Figur des Käsperle und erfreute ſich der größten Beliebtheit. Neben den Volkspoſſen treffen wir auch auf zahlreiche und ſehr oft gegebene Singſpiele und Opern von Salieri, Sarti, Anfoſſi, Gluck „Pilgrimme von Mekka“), Gaßmann, Dittersdorf, Vincent Martin, Gretry, d'Allayrac, Joh. Schenk (die Singſpiele „Die Weinleſe“, „Die Weihnacht auf dem Lande“).[5] —

2 »*De la* (Prater) *chez Kasperl avec toute la compagnie*«. Zinzendorf 1787. 20. Mai.

3 Karl Edler von Marinelli 1801 in den Adelſtand erhoben) ſtarb 1803, 28. Jan., 58 Jahre alt.

4 geb. zu Preßburg 1745, geſt. 1806, 8. Juni, 61 Jahre alt.

5 Unter der Direction des, auch als Schauſpieler rühmlichſt bekannten

Es erübrigt noch der Vorstadt Wieden zu gedenken. Auch hier hatten seit Mitte der 70er Jahre herumziehende Truppen ihr Glück versucht. Der Principal Christian Roßbach faßte endlich Fuß. Bisher in der innern Stadt auf dem Neu-Markt in einer Bretterhütte den Musen huldigend, erbaute er 1786 im rückwärtigen Hofe des fürstl. Starhemberg'schen Freihauses ein kleines stabiles Theater. Im März 1788 übernahm es der Theaterdichter Joh. Friedel in Gesellschaft der Frau des Emanuel Schikaneder. Friedel hielt auch bei der Wiedereröffnung am 24. März 1788 die Antrittsrede, die im Druck erschien. Er starb, 38 Jahre alt, am 31. März 1789 und nun berief Frau Schikaneder, von ihm testamentarisch zur Erbin eingesetzt, ihren in Regensburg weilenden Mann zur Übernahme des Theaters, für das er 1790 ein kaiserl. Privilegium erwirkte. Von da an hieß es im Volksmunde schlechtweg das „Schikaneder Theater". Anfangs fungirten Franz Teyber und Joh. Hummel (Vater des Clavierwirtuosen J. N. Hummel) als Musikdirectoren; 1790 folgte als Kapellmeister Joh. Bapt. Henneberg. Nennenswerthe Aufführungen in dieser kurzen Zeit sind: „die Entführung aus dem Serail" (Mozart), „Schönheit und Tugend" (Martin's *Una cosa rara*), „der Barbier von Sevilla" (Paisiello); „das unvermuthete Seefest" und „das Singspiel ohne Titel" (beide von Joh. Schenk); „Oberon, König der Elfen" (Paul Wranitzky).[6]

Wir kommen nun zu den beiden Theatern der inneren Stadt (nächst der Burg und nächst dem Kärnthnerthor), deren Geschichte bis zum Jahre 1766 wir schon kennen,[1] die uns aber jetzt erst ein reicheres Bild entfaltet. Was oberste Leitung und Pacht betrifft, sind beide Theater vorerst gemeinsam zu betrachten und genügen dazu für unsern Zweck die Haupt-Daten.[2]

Carl Bärnbrunn, geb. zu Krakau 1789, gest. 1854. 5. Aug. zu Ischl) siedelte das kleine Theater 1847 in das von ihm erbaute und nach ihm benannte heutige „Carltheater" über.

6 Am 30. Sept. 1791 fand hier die erste Aufführung der Zauberflöte statt. 1801 übersiedelte das Theater in das neu erbaute noch heute bestehende „Theater an der Wien".

1 Band I. S. 83—100.

2 Ausführliches siehe Dr. Ed. Wlassak, Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters. Wien 1876.

An Stelle des seit 1764 als General-Spectakel-Director fungirenden Grafen Joh. Wenzel Spork (Bd. I. S. 93) trat im April 1775 Joh. Joseph Fürst Khevenhüller und nach dessen Tode (10. April 1776) der Oberstkämmerer Graf (spätere Fürst) Franz Orsini-Rosenberg, der im Jan. 1791 durch den Grafen Joh. Wenzel Ugarte ersetzt wurde. Als Pächter und oberste Leiter in dieser Periode erscheinen: Franz Hilverding von Weven, vordem kaiserl. Hof-Balletmeister (I. 86), der Abenteurer Giuseppe Affligio[3] (von Mai 1767 bis Mai 1770); Graf Johann Kohary (bis April 1775); Graf Keglevich (bis März 1776). Nachdem aber die finanziellen Verhältnisse der Theater sich immer bedrohlicher gestalteten, übernahm der Hof nun das Burgtheater in eigene Verwaltung, schränkte die Ausgaben möglichst ein und überließ das Stadttheater (nächst dem Kärnthnerthore) jedem sich Bewerbenden gratis nebst der Begünstigung, nach Thunlichkeit auch das Burgtheater benutzen zu können. Erst 1785 übernahm der Hof auch das Stadttheater wieder in eigene Rechnung. — Nach dem Tode des Kaisers Franz I. (18. Aug. 1765) wurde das Burgtheater mit einer neuen vorzüglichen französischen Gesellschaft für Schau- und Singspiel am 16. Mai 1767 wieder eröffnet; es wurde nun kurzweg als das französische, im Gegensatz zum deutschen Theater (nächst dem Kärnthnerthor) bezeichnet, obwohl auch in ersterem wöchentlich einmal eine deutsche Vorstellung statt fand. Für das Ballet an beiden Theatern wurde der berühmte Noverre als Balletmeister engagirt. Italiänische Oper war wöchentlich zweimal im Burg- und einmal im Stadttheater. Musikalische Akademien fanden zur Advent- und Fastenzeit statt, außerdem auch Freitags. Im Jahre 1772 veranlaßten nothwendige Ersparungen die Verabschiedung der Franzosen, die durch ihre vorzüglichen Leitungen auch vortheilhaft auf das deutsche Schauspiel gewirkt hatten. Sie spielten am 29. Februar zum letztenmale. Noverre's Contract ging 1774 zu Ende und seine Stelle übernahm Angiolini, der schon einmal (1762) angestellt war. 1776 wurde auch das Ballet und die ital. Oper aufgelöst und das Burgtheater am 17. Februar zum Hof- und

3 Vergl. Bd. I. S. 146 Anm. 39. Die bisherige Schreibart Affligio ist durch Wlassak nach amtlichen Quellen berichtigt. Auch der Theatralkalender von Wien, 1772 giebt S. 16 und 27 den richtigen Namen.

Nationaltheater erhoben und als ſolches am Oſtermontag, 8. April, eröffnet. —

Die italieniſche Oper ſtand nach Gluck's Weggang im Jahre 1765 (Bd. I. 87) unter der Leitung des Kapellmeiſters Florian Gaßmann; als dieſer im Spätherbſt 1769 auf einige Zeit nach Rom ging, vertrat ihn ſein Schüler Salieri unter Oberaufſicht des Vice-Kapellmeiſters Ferandini. Nach dem Tode Gaßmann's (22. Jan. 1774) blieb Salieri alleiniger Operndirigent bis zum Tode Kaiſer Joſeph's (1790). Nun fand ſich Salieri bewogen, zurückzutreten; man ſprach von Cimarosa als ſeinem Nachfolger, wählte jedoch, „um im Schüler den Meiſter zu ehren", Joſ. Weigl, der Salieri bereits ſupplirt hatte. — Unter den Componiſten der in dieſer Periode aufgeführten Opern finden wir am häufigſten vertreten Piccini, Gaßmann, Salieri, Paiſiello, Gazzaniga, Anfoſſi, ſämmtlich neue Erſcheinungen. Giuſ. Scarlatti († 1777 in Wien) erſcheint noch zweimal, Haſſe mit der fünften ſeiner für Wien geſchriebenen Opern; Gluck ließ ſeinem *Orfeo* (1762) noch *Alceste*[4] und *Paride ed Elena* folgen. — Die in dieſer Periode wie überhaupt bis 1790 incl. gegebenen Opern ſind in Beilage III zuſammengeſtellt als Fortſetzung des früheren Verzeichniſſes, Bd. I. Beilage III.

Die bedeutendſten Sängerinnen waren: Antonie Bernasconi aus Wien, vorzüglich in Gluck'ſchen Opern, auch als Schauſpielerin gerühmt;[5] Tereſa Eberardi, Conſtanza Baglioni aus Bologna (an den Sänger Poggi verheirathet); Ka-

4 Auf das bisher, ſelbſt in Schmid's „Gluck" S. 123 unrichtig angegebene Datum der erſten Aufführung habe ich ſchon anderwärts hingewieſen. Es war der 26. (nicht 16.) Dec. 1767. Sonnenfels (Briefe über die wieneriſche Schaubühne) erwähnt der Aufführung in ſeinem Erſten Schreiben, dat. 27. Wintermonat und wird in ſeiner Begeiſterung nicht 10 Tage zugewartet haben. Jeden Zweifel aber benimmt das Wiener Diarium Nr. 104, 30. Chriſtmonat, wo es heißt: „Samſtags und die folgenden Täge wurde auf dem Theater nächſt der Burg das neue Singſpiel Alceſte genannt aufgeführt ꝛc. Samſtag aber fiel auf den 26, den 2. Weihnachtstag, während der 16. auf einen Mittwoch fiel und obendrein in den Advent indem nicht geſpielt werden durfte.

5 Zinzendorf hörte ſie als Alceſte: »*Bernasconi bien mise, bonne actrice, mais peu de voix.* Dies war freilich im Jan. 1783, die Sängerin fing an zu altern. Auch Mozart lobte ſie nur bedingt und Kaiſer Joſeph engagirte ſie nur gezwungen.

tharina Schindler aus Wien (eigentl. Leitner später Frau des Schauspielers Bergopzoomer); deren Nichte Anna Schindler, (gest. 1779 als Frau des Hofschauspielers Lange); Anna Maria Weigl (vergl. I. 265); Katharina Cavalieri geboren nächst Wien (von Mozart sehr geschätzte Bravoursängerin), die Altistin Weiß aus Wien; Theresia Kurz aus Toscana (vergl. I. 149. Sänger: die Tenoristen Tibaldi, Guardasoni, Caribaldi, Jermoli, Polini, Castrat Millico, Baß-Buffo Domenico Poggi, die vortrefflichen Komiker Laschi und Carattoli, der Bassist Bussani aus Rom ꝛc. — Das Orchester unter Director Jos. Trani zählte 31 Mitglieder, darunter Woborzil, Borghi, Georgi (Violine); Orsler und Weigl (Violoncell); Joseph Cammermeyer und Pischelberger (Contrabaß);[6] Vittorino Colombazzo (Oboe), Stamitz (Waldhorn), Pacher (Flöte). Das Orchester wechselte mit jenem des Stadttheaters (26 Mitglieder), je nachdem es Oper und Ballet erforderte. — Im Herbstmonat 1770 wurden Oper und Ballet ins Lager nach Mährisch-Neustadt beordert, um bei den Festlichkeiten zu Ehren der Anwesenheit des Königs von Preußen Vorstellungen zu geben. Kaiser Joseph hatte den Kapellmeister Gaßmann mitgenommen, der seine Oper *La contessina* aufführte, die dem Könige, für den Gaßmann dann mehrere Stücke für die Flöte schrieb, so sehr gefiel, daß er dem Kaiser den Wunsch äußerte, „ihm den Mann zu überlassen, der so ganz nach seinem Herzen schriebe". —

Das Stadttheater wurde nach des Kaisers Tode am Ostersonntag 31. März 1766 wieder eröffnet. Eine radikale Veränderung war diesem Theater vorbehalten. Die Theatercensur, schon 1751 eingeführt (vergl. I. 100), wurde 1770 durch Staatsrath Freiherrn v. Gebler Sonnenfels als Theatralcensor) strammer gezogen. Die Burleske lag in den letzten Zügen; der Komiker Prehauser starb 1769 (I. 97) und Felix Kurz versuchte es bei seiner Wiederkehr vergebens,[7] das frühere Interesse für ihn wieder anzufachen. An die Stelle extemporirter Farcen traten nun regel-

6 Vorher beim Bischof von Großwardein (Dittersdorf, Lebensbeschreibung, S. 134); später im Schikaneder Theater. Für ihn schrieb Mozart den obligaten Baß zu einer Arie (K. 612).

7 Am 24. Nov. 1770 brachte er auch Haydn's erstes Bühnenwerk „Der neue krumme Teufel" wieder auf die Bühne (vergl. Bd. I. S. 153 f.).

mäßige Stücke und der Hanswurst lebte nur noch in einigen Abarten kümmerlich fort.

Nachdem der Hof, wie oben erwähnt, im J. 1776 die unentgeltliche Benutzung des Stadttheaters nebst eventueller Überlassung des Burgtheaters freigegeben hatte, meldeten sich als die ersten eine Gesellschaft französischer Operisten unter der Direction des Unternehmers Hamon. Sie gaben im Januar abwechselnd in beiden Theatern Vorstellungen und reisten dann ab mit der Absicht, bei ihrer Wiederkehr auch die italienische Oper zu pflegen.[8] Mittlerweile hatte sich Noverre gemeldet, der den Principal Böhm mit seiner Gesellschaft aus Brünn verschrieb und das im Burgtheater entlassene Ballet übernahm. Es wurden vom 17. April bis 17. Juni 32 Singspiele und 49 Ballete gegeben; die Singspiele waren von Gossec, Monsigny, Gretry, Philidor, Duny, Guglielmi, Hiller, Wolf, Gluck, Bichler, Holly, Baumgartner. Obwohl die Aufführungen der Singspiele mittelmäßig waren, übte doch das wieder zu Ehren gekommene Ballet solchen Zulauf aus, daß das Burgtheater fast verwaist blieb. Noverre bewies, daß er auch zu sparen verstand und zeigte sich seinen Untergebenen gegenüber höchst uneigennützig und großmüthig. Das Tänzercorps gab ihm aus Dankbarkeit ein Benefice und der Kaiser ernannte ihn zum kais. königl. Hof-Balletmeister. Er verließ Wien mit Ehren überhäuft und reiste nach Paris, wo er bei der großen Oper unter glänzenden Bedingungen angestellt wurde.

Vom 28. Mai bis Ende December 1776 gaben ferner die Unternehmer einer Privatgesellschaft abwechselnd in beiden Theatern italienische Opern-Vorstellungen. Das Sängerpersonal zählte 12 Mitglieder, darunter Tenorist Jermoli, Bassist Poggi und Frau, und die Cavalieri. Dazwischen occupirten die Schauspielgesellschaften Wäser aus Breslau, dann Moll aus Preßburg das Terrain, zum Theil auch Luftspringer und Gaukler. Moll begann am 21. Oct. mit „Dido", „Schauspiel eines hiesigen Dichters" (Realztg.) und gab auch nach Ostern 1777 regelmäßige Stücke nebst Pantomimen von Bienfait (W. D. Nr. 36). Vordem, im Januar und Februar, gab die Gesellschaft der Katharina Schindler ausschließlich im Stadttheater italiänische Opern;

8 Realzeitung 1776, 3. Brief.

Anna Lange, Tenorist Friberth, Ruprecht, Kral und Postelli waren die besseren Mitglieder. — Die weiteren bunten Wechselfälle dieses Theaters werden uns später noch einmal beschäftigen, für jetzt kehren wir zum Hof- und Nationaltheater zurück.

Gegen Ende 1777 beschloß Kaiser Joseph, wahrscheinlich aufgemuntert durch die Singspiel-Aufführungen der Böhm'schen Truppe, den Versuch zu machen, ein „National-Singspiel" zu gründen. Er beauftragte den Schauspieler J. H. Friedr. Müller, die nöthigen Vorkehrungen zu treffen und ernannte ihn zum Director und Regisseur; Jg. Umlauf wurde Musikdirector. Das Singpersonal bestand anfangs aus der Cavalieri, Wilhelmine Stierle, den Sängern Jos. Ruprecht und Fux; der Chor wurde aus den Kirchen requirirt. Am 17. Febr. 1778 wurde als erste Vorstellung das Original-Singspiel in 1 Akt „die Burgknappen" von Weidmann, Musik von Umlauf, gegeben. Der Reiz der Neuheit, die treffliche Darstellung und die hübsche Musik lockten jeden Abend eine Menge Neugieriger herbei, von denen viele aus Mangel an Platz wieder umkehren mußten; besonders die Cavalieri erfreute sich allgemeinen Beifalls und wurde sogar, damals eine Seltenheit, hervorgerufen.[9] Das Personal ergänzte sich allmählig durch Anna Lange, Weiß, Aloysia Weber (Mozart's erste Liebe, 1780 an den Hofschauspieler Lange verheirathet), Brenner, Fischer, Rouseul, Therese Teyber, Antonie Bernasconi und Saal; den Sängern Arnold, Souter, J. B. Hofmann, Christian Benda (Sohn des Componisten Georg B.), dem trefflichen Tenor Valentin Adamberger (Mozart's Belmont), Walther, Rouseul, Günther, dem ausgezeichneten Bassisten Fischer (Mozart's Osmin) und Jg. Saal. Im Melodram wirkten mit die Damen Sacco, Defraine, Jacquet, das Ehepaar Brockmann und Joseph Lange. In italienischer Sprache waren verpflichtet zu singen: die Bernasconi, Brenner, Fischer und Frau, Adamberger, Souter und Walther. — Von dem ursprünglichen Plane, nur Originalstücke zu geben, mußte man bald abstehen; es wechselten vielmehr (wie Beilage III zeigt) wirklich deutsche Singspiele mit Übersetzungen französischer und

9 Wiener Diarium Nr. 16.

italiäniſcher Werke. Das Unternehmen erlahmte zwar für dieſesmal, doch brachte es noch vor Thorſchluß als herrlich lohnende That Mozart's „Entführung“ (16. Juli 1782),[10] und als erſte Wiener Aufführung Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ (23. Oct. 1781);[11] oft gegeben wurden auch die Melodramen „Medea“ von Gotter und „Ariadne auf Naxos“ von Brandes, beide mit Muſik von Georg Benda, der damals ſelbſt in Wien ſich aufhielt. Das National-Singſpiel erhielt ſich bis 1783; am 4. März war die letzte Vorſtellung.[12]

Der fühlbare Mangel an Singſpielen weckte die Sehnſucht nach Wiedereinführung der italiäniſchen *Opera buffa*. Von den Deutſchen wurden für dieſelbe beibehalten: die Sängerinnen Cavalieri, Teyber, Lange; die Sänger Ruprecht, Adamberger, Hofmann und Saal. Neu engagirt wurden: Anna Storace[13] (eine Engländerin, damals erſt 17 Jahre alt), Maria Piccinelli, deren Schweſter Mandini, Buſſani; Tenor Mandini, Kelly aus Irland, Buſſani (zugleich Director der Oper), Benucci und Pugnetti. Bis Ende 1790 traten noch hinzu: Luigia Mombelli (geb. Laſchi), Coltellini, Calveſi, Marconi, Molinelli, Speccioli, Morichelli, Adrianna Ferrareſe, deren Schweſter Aloiſia

10 Zinzendorf macht die eigenthümliche Bemerkung: *Opera dont la musique est pillée de differentes autres. Fischer joua bien, Adam Berger* (Adamberger) *me deplut.* Dagegen nennt ihn Mozart unter denen auf die Deutſchland ſtolz ſein darf.

11 Von Gluck'ſchen Opern wurden von Oct. 1781 bis März 1783 gegeben: Iphigenia auf Tauris (11 mal); Alceſte (10), Orfeo (6), Pilgrimme von Mekka (6). Nach dieſer Zeit verſchwinden ſeine Opern auf Jahre hinaus.

12 Der Erwähnung verdient auch folgende Ankündigung aus jener Zeit: „Ehrbietungsvoll macht die der Schauſpielkunſt ſich widmende Jugend einem verehrungswürdigen Publiko bekannt, daß ſie ihre theatraliſchen Übungen künftigen Freytag als den 31. Aug. im k. k. Nationaltheater wiederum anfangen und in der Folge ununterbrochen alle Freytage fortſetzen werde. Da ſie ſich bisher vorzüglich beſchäftiget hat, Kenntniß in der Tonkunſt zu erlangen, ſo wird ſie mit Adelheid von Veltheim oder der Baſcha zu Tunis, einem Original-Singſpiele von vier Aufzügen den Anfang machen“. (Wiener Zeitung 1781, Nr. 69, 29. Auguſtmonat.)

13 *Jolie figure, voluptueux, belle gorge, beaux yeux, cou blanc, bouche fraiche, belle peau, la naïveté et la pétulance de l'enfance, chante comme un ange* — man ſieht, Zinzendorf war nicht wenig eingenommen für die Sängerin, an der Mozart die rechte Suſanne gefunden hatte.

Villeneuve,[14] Colombati, Rencini. Sänger: Viganone,[15] Piovane, Mandini, Ghiſani, Mombelli, Lotti, Morella, Crucciati, Albertarelli. Calveſi ꝛc. Die meiſten der Genannten ſind uns durch die Mozart'ſchen Opern geläufig; denken wir nur an Storace (Suſanne), Buſſani (Cherubino, Deſpina), Mombelli (Zerline, la contessa), Ferrareſe (Suſanne, Fiordiligi), Villeneuve (Dorabella), Lange (Donna Anna), Cavalieri (Donna Elvira); an Albertarelli Don Giovanni), Benucci (Figaro, Leporello, Guillelmo), Mandini (Almaviva), Kelly (Baſſilio), Morella (Don Ottavio), Buſſani (Bartolo, Don Pedro, Maſetto, Don Alfonſo).

Die italiäniſche Oper begann am 22. April 1783; das Repertoire bis 1790 (Beilage III) nennt 63 Opern mit 18 Componiſten, darunter mit neuen Opern am häufigſten Paiſiello (12) und Cimaroſa (10); ferner Salieri, Anfoſſi, Sarti, Guglielmi, Martin, Mozart, Gazzaniga, Aleſſandri, Traetta ꝛc. Von den früheren ſind nicht mehr genannt: Piccini, Gaßmann, Galuppi und Haſſe. So ſehen wir auch hier zum zweitenmale, wie ſelbſt im Verlauf von kaum 10 Jahren das Intereſſe für einzelne Componiſten erlahmt, Namen verſchwinden und neue auftauchen, um ebenſo bald wieder der Vergeſſenheit anheimzufallen. Wie Wenigen iſt es beſchieden, ſich dauernd zu erhalten: ſehen wir von Gluck und Mozart ab, ſo iſt es nur Cimaroſa, der heuzutage noch bisweilen, und auch da mehr aus Curioſität, vom Staube gereinigt wird. Das Loos der letzten italieniſchen Opern Mozart's in ihren erſten Jahren kennen wir. *Le nozze di Figaro* wurde im erſten Jahre (1786) 9 mal gegeben,[16] dann namentlich durch Martin's *Una cosa rara* verdrängt und erſt 1789 wieder hervorgeſucht. *Don Giovanni*,

14 Eine der größten Schönheiten ihrer Zeit. Sie trat am 27. Juni 1789 das erſtemal in Wien als Amor in *l'Arbore di Diana* auf. Die Wien. Ztg. rühmt ihr reizvolles Ausſehen, feines ausdrucksvolles Spiel und ihren kunſtreichen ſchönen Geſang.

15 *Tenor d'une voix admirable.* Zinzendorf 1784. 26. April.

16 Zinzendorf. 1. Mai erſte Aufführung: *la musique de Moshardt. l'opera m'ennuya.* 4. Juli: *la musique de Mozart singulière, des mains sans tête.* 1789. 31. Aug.: *Charmant duo entre la Cavalieri et Ferraresi.* 1790. 7. Mai: *le duo des deux femmes, le rondeau de la Ferrarese* (welches Mozart 1789 für ſie neu componirt hatte) *plait toujours.*

nach der Prager ersten Aufführung in Wien zuerst am 7. Mai 1788 gegeben,[17] erlebte in diesem Jahre 14 Wiederholungen und tauchte erst in den 90er Jahren wieder auf. »*Cosi fan tutti*«, 1790 10 mal gegeben,[18] erfuhr durch des Kaisers Tod eine Unterbrechung. Längst verschwunden sind die Opern, zu denen Mozart Einlagen schrieb: zu *Il curioso indiscreto* von Anfossi (1783), *La villanella rapita* von Bianchi (1785),[19] *I due barone* von Cimarosa und *Il burbero di buon cuore* von Martin (1789). Den Wiederholungen bis Ende 1790 zufolge hatten den meisten Erfolg Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* (61 mal seit 1783), *Il rè Teodoro* (55 mal seit 1784), Salieri's *Axur* (53 mal seit 1788), während Martin's *Una cosa rara* trotz aller Beliebtheit diesen dennoch nachsteht (42 mal seit Nov. 1786) und selbst überholt wurde von dessen *l'Arbore di Diana* (59 mal seit Oct. 1787). Wie bald bewährte sich Mozart's Ausspruch über Martin: „Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr hübsch, aber in zehn Jahren wird kein Mensch mehr Notiz davon nehmen". — Zu jener Zeit wurde ein arger Mißbrauch getrieben mit der Aufforderung zu Wiederholungen einzelner Stücke und selbst der Kaiser gab häufig das Zeichen dazu.[20] In Sarti's *Fra due litiganti* mußte die Storace eine Arie dreimal wiederholen; in Mozart's *Nozze di Figaro* wurden noch nach der 8. Aufführung 6 Nummern wiederholt, das kleine Duo sogar 3 mal. Man rieth damals dem Kaiser, das Dacapo einzustellen,[21] worauf auch richtig der nächsten Ankündigung (*l'Italiana in Londra*) die Notiz beigefügt war: „Es wird hiermit zu wissen gemacht, daß von

17 Zdf. 7. Mai: *la musique de Mozart est agréable et très variée.* 23. Juni: *le soir je m'ennuyai beaucoup a l'opera Don Giovanni.*

18 Zdf. 26. Jan. (erste Aufl.): *la musique de Mozart charmante, et le sujet assez amusant.*

19 Zdf. 30. Nov. *Le spectacle est gai, la musique contient quelques morceaux de Moshart, les paroles beaucoup d'equivoques; le souflet repeté.*

20 Zdf. *Les acteurs se surpasserent et on les fit indiscretement répéter . . . L'empereur fit répéter l'air du Bachelier* in Paisiello's *Burbiere* 1783.

21 Der Kaiser machte die Sänger auf der Probe selbst mit dem Verbot bekannt, worauf alle zustimmend sich verbeugten, nur Kelly erwiederte offen: „Glauben Ew. Majestät ihnen nicht; sie allen lieben den Dacapo-Ruf, ich wenigstens kann es bestimmt von mir sagen. (Kelly, *Reminiscenses*, vol. I. p. 262.)

nun an, um die für das Singspiel bestimmte Dauerzeit nicht zu überschreiten, kein aus mehr als einer Singstimme bestehendes Stück mehr wird wiederholt werden". Im Herbst war das Verbot wieder vergessen, denn in *Cosa rara* wurde ein Duo regelmäßig 2 und 3 mal wiederholt.

Das Stadttheater (nächst dem Kärnthnerthor) das wir Ende 1777 verlassen haben, bildete noch immer eine Gastherberge für Einheimische und Fremde. Im J. 1778 erscheint der früher genannte Principal Moll, dann Bienfait und Gauklerkünstler aller Art. 1779 errichtete der Hofschauspieler Müller auf seine Kosten eine Theater-Pflanzschule für Kinder und gab mit ihnen auch Ballete. 1780 bis Herbst 1782 gaben die französischen Unternehmer Dalainval und Beaubourg französische Singspiele und Komödien, in der letzten Zeit auch Ballete. In diese Zeit fällt auch eine französische Aufführung von Gluck's *Orfeo* (30. Juni 1781). Den Orfeo gab Sr. Le Petit, Mme. Giorgi-Banti, eine später berühmte Sängerin, der wir noch begegnen werden, sang die Euridice, Dlle. Laurent den Amor.[22] Im Febr. 1783 wurde die Oper *Calypso abbandonata* aufgeführt, in der zwei vorzügliche Sängerinnen der fürstl. Esterházy'schen Kapelle sangen. Als Componisten der Oper giebt Zinzendorf irrthümlich Haydn an.[23] Diese Oper wurde wahrscheinlich als eine Art Gastvorstellung unter der Gesellschaft Rouseul und Gensike aufgeführt. Den einzigen Anhaltspunkt dazu bietet hier eine wenig bekannte Broschure,[24] in der wir lesen: „Im Kärnthnerthor-Theater spielten in den letzten drei Monaten (1782) eine Jehnische Gesellschaft deutscher Schauspieler; zu Anfang 1783 theilte sie sich in zwei Truppen unter Rouseul und Gensicke als Directoren. Die erstere war die bessere. Es wurden meist

22 Vergl. A. Schmid, Gluck, S. 376.

23 *22. Febr. a l'opera Calypso abbandonata ou Me. Bologna et Mlle. Valdisturda chantèrent. musique de Heyden.* Der Umstand daß beide Sängerinnen aus Esterház kamen und vielleicht sogar Haydn selbst dirigirte, mag Z. verleitet haben, ihm die Musik zuzuschreiben. Die Oper ist jedoch von Luigi Bologna, wie auch Gerber (Neues Lex. I. 462) richtig angibt. Eine Abschrift der Partitur trägt, gleich dem S. 71 erwähnten Oratorium, fälschlich Haydn's Namen.

24 Dramatische und andere Skizzen nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien, herausg. von Schink. Wien, in der Sonnleithner'schen Buchhandlung. 1783.

Schau- und Luſtſpiele gegeben, nur wenige bekannte Singſpiele, keine eigentlichen Opern". Von beiden Geſellſchaften ſind dann die Mitglieder genannt.

Genſicke einigte ſich ſpäter mit der Schauſpielerin Barbara Fuhrmann,[25] bisher Eigenthümerin eines Winkeltheaters „Zum Waſen" in der Vorſtadt Wieden. Dieſe Truppe gab nun im Stadttheater von 27. Auguſt bis Ende October 1783 Vorſtellungen aller Art: Zauberpoſſen, Schau- und Luſtſpiele, Ballete, Singſpiele und Opern; unter letzteren „Romeo und Julie" (Georg Benda), „das Gärtnermädchen" (Paiſiello), „die Eiferſucht auf der Probe" (Anfoſſi), „der geſoppte Bräutigam" (Dittersdorf), „die Liebe unter den Handwerksleuten" (Gaßmann); ferner die Melodrame „Medea" (Benda) und „Ino" (Reichardt). Auch einem hundertjährigen Jubiläum begegnen wir im September: „Die belohnte Treue der Wiener Bürger", Schauſpiel in 3 Akten von O. Genſike. Zur Erinnerung an die Entſetzung Wiens am 12. Sept. 1683.

Nach Angabe der Wiener Zeitung gab ſeit 2. Juli 1784 die Scherzer'ſche Geſellſchaft deutſche Vorſtellungen; ihr folgte am 31. Auguſt eine Geſellſchaft italieniſcher Schauſpieler mit italieniſchen Komödien und nach dieſer die Geſellſchaft Schikaneder und Kumpf. Die Vorſtellungen dieſer Geſellſchaft müſſen zu den beſſeren gezählt haben, denn ſelbſt der Kaiſer beſuchte ſie mit ſeinem Hofſtaat. „Als die Unternehmung einzelner Privatperſonen (ſagt die W. Ztg. 22. Dec.) iſt ſie das beſte, was wir ſeit vielen Jahren auf dem [Theater am Kärnthnerthore ſahen". Schikaneder trat als Schauſpieler auf und lieferte Theaterſtücke (z. B. Bucentaurus); auch der früher genannte Theaterdichter Friedel ſchrieb Luſtſpiele (z. B. „der Fremde"), die ſich allgemeinen Beifalls erfreuten. Als erſte Vorſtellung iſt Mozart's „Entführung" genannt, weiterhin „Zemire und Azor" (Gretry), „die Pilgrimme von Mekka" (Gluck), „die Dorfdeputirten" (Wolf), „das Fiſchermädchen" und „König Theodor" Paiſiello), „die ſchöne Schuſterin" Umlauf), „die belohnte Treue" Haydn) und andere Singſpiele von Guglielmi, Gaßmann, Salieri, Sarti, Pieeini.

---

25 Im Wienerblättchen kündigte die Fuhrmann ihren ganzen Theater-Apparat zum Verkauf an, wie auch Überlaſſung des Gebäudes (Nr. 42, zum Theater- oder anderweitigem Gebrauch.

Die Vorſtellungen im Ganzen 31) begannen am 5. Nov. 1784 und endeten 6. Febr. 1785.[26]

Das nunmehr vom kaiſerlichen Hofe wieder übernommene Stadttheater wurde im Laufe des Sommers durchaus im Innern erneuert, verſchönert und bequemer eingerichtet und vorderhand auf ſechs Abende und mit Zuziehung der Hof-Operiſten am 4. Auguſt 1785 eröffnet. Veranlaſſung dazu war diesmal die Anweſenheit des berühmten Caſtraten Luigi Marcheſi auch Marcheſini genannt), der auf der Durchreiſe nach Petersburg begriffen war.[27] Er trat in der Titelrolle der Oper *Giulio Sabino* von Sarti am 4. Auguſt zum erſten und am 20. zum ſechsten und letzten Male auf und entzückte durch herrliche Stimme, vortrefflichen Geſang und geiſtreiches Spiel. Der Kaiſer beſuchte die Oper und beſchenkte den Sänger, der (wie die Wiener Zeitung meldet für jeden Abend 100 Ducaten Honorar erhielt, überdies mit einem koſtbaren Ring.[28]

Zwei Monate ſpäter wurde wieder das deutſche Singſpiel eingeführt, denn das Verlangen darnach hatte ſich abermals fühlbar gemacht. Es begann am 16. Oct. im Stadttheater, wechſelte dann einigemal mit dem Burgtheater und verblieb endlich von 19. Auguſt 1787 angefangen ausſchließlich in erſterem Theater. Als Mitglieder in dieſer zweiten Periode erſcheinen die Frauen Rothe, Saal, Cavalieri, Lange, Uhlich, Szamarini, Podleska, Arnold (Thereſe Teyber und Willmann; die

---

26 Nach Notizen in der W. Ztg. und im Wienerblättchen, ſowie nach der kleinen Broſchüre: „Ein Quodlibet zum Abſchied" von J. Friedel. Schauſpieler. Abdera 1785. Mit Verzeichniß der aufgeführten Stücke und deren Einnahmen.)

27 Seine Berufung dorthin geſchah auf Veranlaſſung des kaiſerl. Kapellmeiſters Sarti, der die große Sängerin Todi, welche gegen ihn bei der Kaiſerin intriguirte, mit dem Auftreten des berühmten Sängers in Schatten ſtellen wollte.

28 Zinzendorf. *4. août: Marchesini premier soprano de l'Italie enchanta tout l'auditoire par sa belle voix, douce, sonore, harmonieuse et touchante . . . . M. a un visage de femme, des gestes de femme, une voix au-dela de celle d'une femme, des sons flutés etonnant. 6. août; l'opera) alla mieux que l'autre fois, M. avait moins peur. 11.: M. s' est surpassé aujourd'hui. 20: Marchesi nous etonna, captiva notre admiration pour la dernière fois par ses sons touchans, sa voix sonore, harmonieuse, munie à la fois de cordes basses et hautes, d'une etendue immense.*

Tenoriſten Adamberger, Arnold, Lippert, die Baritoniſten und Baſſiſten Dauer, Saal, Hofmann, Rothe und Ruprecht. Es wurden 20 neue Singſpiele gegeben, darunter 13 deutſche, die übrigen waren Repetitionen. Das meiſte Glück machte „der Apotheker und der Doctor" von Dittersdorf.[29] Mozart's „Schauſpieldirector", wie früher erwähnt, zuerſt am 7. Febr. 1786 im Schloſſe Schönbrunn bei einem Feſte gegeben, wurde hier zweimal aufgeführt. Als im März 1785 von der Wiederaufnahme des deutſchen Singſpiels geſprochen wurde, ſchrieb Mozart an den Vater: „Ich meinestheils verſpreche ihr nicht viel Glück — nach den bereits gemachten anſtalten ſucht man in der That mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene teutſche Oper gänzlich zu ſtürzen — als ihr wieder empor zu helfen und ſie zu erhalten." Mozart hatte richtig prophezeit: der Erfolg war noch geringer als das erſtemal, denn gegen die gleichzeitig vorzügliche italieniſche Oper vermochte das Singſpiel nicht aufzukommen. Ende Februar 1788 war die letzte Vorſtellung und von da an blieb das Stadttheater, einige vereinzelte Aufführungen ausgenommen, bis 16. Nov. 1791 geſchloſſen.

Die italieniſche Oper war alſo abermals Alleinherrſcherin. Um ſie nun dauernd an Wien zu feſſeln, ſchlug der Dichter Da Ponte (wie Zinzendorf im Januar 1789 ſchreibt) dem leitenden Miniſter ein Project vor, zu dem alle Geſandten der auswärtigen Höfe zu ſubſcribiren verſprachen. In welchem Grade die Theaterluſt damals zunahm, erſehen wir aus dem Umſtande, daß man mit dem Plane umging, ein drittes Theater in der inneren Stadt zu erbauen und die Logen darin zu Kartenſpiel einzurichten. Es ſollte an Stelle der, dem Burgtheater nahgelegenen ſogenannten Stallburg (ehemals „die alte Burg" genannt) zu ſtehen kommen und das Modell dazu war bereits fertig, doch hatte man bald Wichtigeres zu thun und eher vom Kriegs- als vom Schauſpieltheater zu ſchreiben.[30]

---

29 Zinzendorf. *13. juillet* (die erſte Aufführung war am 11. Juni): *La Musique de* Dieters. *la pièce détestable. Un air* Du Eſel *9. fois* (Akt II, Klaudia: „Mit dir du Eſel"). Die Handlung iſt nach dem Franzöſiſchen des G. v. N. *L'apothicaire de Marcie* frei bearbeit von Stephanie d. j.

30 Zinzendorf ſchreibt (12. Nov. 1791): *De-là* (Goldhan) *à la* Joſephs Stadt (Vorſtadt Wiens) *dans le voisinage du jardin de Wilzek chez le Chevalier de Moretti No. 191 voir le Modèle d'un grand théâtre à con-*

Das Ballet hatte seine höchste Blüthezeit in den Jahren 1767 bis 1774; damals war es das Lieblingsschauspiel des Publikums und stand an beiden Theatern der inneren Stadt täglich auf dem Repertoire, entweder einen ganzen Abend ausfüllend oder als Opern-Zugabe. So gab der berühmte Vestris am 25. Febr. 1767 sein Ballet „Medea und Jason" und dann das Singspiel »*l'Albagia smacherata*« im Theater nächst der Burg. Der Hof war zugegen und bewilligte ihm die ganze Einnahme (W. Diarium). Seinen Aufschwung und Ruhm aber verdankte das Ballet dem Genie des uns schon bekannten Noverre (S. 121), der hier alles fand, um dasselbe zu einer bis dahin nicht gekannten selbstständigen rhythmisch-plastischen Gattung der schönen Künste zu erheben. Er konnte große Summen wagen, hatte ein zahlreiches auserlesenes Tänzercorps, das begeistert seinen Lehren folgte, ein treffliches Orchester und begabte Ballet-Componisten, Starzer am französischen, Aspelmayer am deutschen Theater. Das Wiener Ballet zeichnete sich damals namentlich durch seine Figuranten aus, denn Noverre hatte die glückliche Gabe, junge Leute für das vollkommenste Zusammenspiel abzurichten. Als Pflanzschule hatte er auch eine eigene Tanzschule für Kinder beiderlei Geschlechts errichtet. Als die vorzüglichsten Solotänzer sind in dieser Zeit hervorzuheben der jugendliche Pick, Simonet, Binetti, Rossi; die Tänzerinnen Ricci, Lenzy, Des Camps, Vulcano (spätere Muzarelli), Duprée, Villneuve, Ablöscher — meistens Schülerinnen Noverre's, die

---

struire ici à l'emplacement de la Stallburg. *Il est superbe. 45 pieds largeur de la scène, 60 pieds hauteur dans la parterre, 80 pieds longueur sous la scène. La forme est celle d'une cloche. 6 etages, les loges au rez-de-chaussée et celle au 4e. rang fermés, les dernières avec des lucarnes, les loges au premier en balcon fermé pour l'hombre (?), au 2d et 3me en balcons entourés de balustrades à jour; tout ces balcons sortent chacun entre deux colonnes qui régnent tout le long du pourtour imitant le verde antico. Au fond de chaque loge un trumeau qui sert de porte pour aller dans le corridor chauffé, des appartements derrière. Au plafond de chaque loge entre deux colonnes au premier et second un grand lustre qu'on allumera les jours de fête. La loge de la cour grand balcon dans le fond occupe le premier et le second. Deux loges latérales de la cour dans le proscenium. Au milieu du plafond de la salle un lustre immense qu'on hausse et baisse a volonté. Le parterre fort long monte insensiblement vers le bout de la salle. Il regne tout-autour le long des loges un amphithéâtre noble, et dans les enfoncements entre les balcons il y a encore des chaises.*

seinen Namen und seine Ballete weithin verbreiteten. Der Stolz ihres Meisters aber war die früher (S. 51) genannte Delphin. Noverre's schöpferischer Geist bewährte sich vorzüglich im komischen, oder, wie man es nannte, anakreontischen Fache. »*Les petits riens*«,[31] „Weiß und Rosenfarb" zählten zu dieser Gattung. Seine größte Stärke aber besaß Noverre im heroischen Fache. Die tragischen Ballete „der gerächte Agamemnon" (2. Theil Iphigenie auf Tauris), „die Horazier und Curazier", „Adelheid und Ponthieu" wurden für Meisterwerke gehalten.[32] Auch zu den Gluck'schen Opern *Orfeo*, *Alceste*, *Paride ed Elena*, componirte er die Ballete. Im J. 1770 debutirte Noverre mit dem Ballet „Diana und Endimion" vor Friedrich dem Großen bei dessen Zusammenkunft mit Kaiser Joseph im Neustädter Lager und der König zollte seinem ehemaligen Füsilier große Lobsprüche. 1781 war Cruce auf kurze Zeit Balletmeister; für die neu errichtete italienische Oper (1783) De Camp.[33]

Das Theaterbild von damals zu vervollständigen sei noch des Trattnerhofes[34] gedacht, dessen Saal sammt Nebenlokalitäten im J. 1784 für ein adeliges Casino gegen Abonnement (jährlich 6, halbjährlich 4 Ducaten) eingerichtet war. Dafür standen den Mitgliedern die Räume von früh bis abends als Versammlungsort offen; man spielte Billard und Karten und hatte in der Fasten- und Adventzeit wöchentlich zu einem Concert und monatlich zu einem Balle freien Zutritt. Der Saal wurde auch anderseits zu Bällen und Akademien vermiethet. Im J. 1785 hatte hier eine italienische Schauspielertruppe unter Anton Lazzari ihr Lager aufgeschlagen. Es wurden ernste und heitere

31 Wahrscheinlich dasselbe Ballet, für welches Mozart im J. 1778 in Paris die erst vor einigen Jahren aufgefundene Musik schrieb. Das Ballet wurde von Noverre in Paris im Juni 1778 aufgeführt. (O. Jahn, Mozart, Bd. I. S. 484.)

32 Der größte Theil der in Wien gedruckten Programme dieses Ballets, welche in der Beschreibung fast noch mehr Aufsehen machten als in der Ausführung, waren von einem Wiener Autor, J. Landes, der 1780, 38 Jahre alt, starb. (F. Nicolai IV. S. 574 Anm.)

33 Jos. Oehler, Geschichte des gesammten Theaterwesens Wien. 1803. 3. Abth. S. 101 ff.

34 An Stelle des früher bestandenen uralten Häusercomplex, der Freisingerhof genannt, wurde in den Jahren 1773—76 vom k. k. Hofbuchhändler Thomas Edlen v. Trattnern das bekannte große Zinshaus erbaut.

Schau- und Singſpiele aufgeführt. Dreimal verſchoben war endlich die erſte Vorſtellung „mit Verſicherung auf Ehre“ auf den 9. April feſtgeſetzt. Man gab *Torquato Tasso* von Goldoni. Preiſe der Plätze: Erſtes Parterre — 40 Xr., zweites Parterre — 20 Xr. (Wienerblättchen.)

Die Kirchenmuſik war ſeit unſerer letzten Kenntnißnahme[1] allmälig bedeutend herabgekommen; ſelbſt die Hofkapelle und der Chor bei St. Stephan litten unter der Nachwirkung der Mißwirthſchaft, die unter Hofkapellmeiſter Reutter's Regiment eingeriſſen war. Nicolai[2] fand 1781 weder Ausführung noch die Muſik ſelbſt der Hauptſtadt würdig. Mozart ſchrieb dem Vater (12. April 1783): „Wir wiſſen ja daß ſich die Veränderung des Guſto leider ſogar bis auf die Kirchenmuſik erſtreckt hat, welches aber nicht ſeyn ſollte; woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmuſik — unter dem Dach und faſt von Würmern zerfreſſen findet.“ Vielleicht wirkte dieſer Umſtand mit dazu bei, Kaiſer Joſeph im J. 1783 zu veranlaſſen, nebſt der Vereinfachung des Gottesdienſtes[3] die figurirte Inſtrumentalmuſik aus der Kirche ganz zu verbannen und ſie nur in der Hofkapelle und im Dom an Feſttagen, wenn der Cardinal-Erzbiſchof pontificirte, in allen übrigen Kirchen aber nur an beſonderen Feſttagen zu geſtatten.[4] Es wurden nunmehr die deutſchen Geſänge eingeführt, welche während der Meſſe von der Gemeinde geſungen wurden. Choralmuſik war nur in ſolchen Kirchen möglich, wo ein Chor beſtand, ſo in der Domkirche, in den Pfarrkirchen zu St. Michael und bei den Schotten, und ſelbſt an dieſen Orten war in jener Zeit an geübten Chorſängern großer Mangel. Unter Kaiſer

---

1 Band I. S. 44—58.

2 Friedr. Nicolai's Reiſe, IV. S. 544 f.

3 Zinzendorf ſchreibt 1783, 20. April: *»Aujourd'hui commence le nouvel ordre, qu'il n'y a jamais qu'une messe à la fois dans une église, seulement à St. Etienne il y en a 3. Cela fait que plusieurs pretres ne trouveront plus de messe a dire.*

4 So z. B. bei Eröffnung der, vom Kaiſer der italieniſchen Congregation zugewieſenen Minoriten-Kirche am Oſterſonntag 1786, wobei die Sänger der ital. Oper ſangen und der uns bekannte Karl Friberth als Kapellmeiſter dieſer Kirche fungirte. (Vordem war Maria-Schnee die ital. Nationalkirche, d. h. wo in italieniſcher Sprache gepredigt wurde (W. D. 1781. Nr. 27).

Leopold II. (1790—92) wurde zwar das Verbot aufgehoben, doch sagt noch Schönfeld im J. 1796, „daß die Instrumentalmusik halb für erloschen zu betrachten ist. Man hört sie in Pfarrkirchen nur des Sonntags, in den übrigen Kirchen nur an Festtagen." In jener Zeit hebt der „Wiener Theater-Almanach" (1794) den Benedictinerpriester Pasterwitz und Jos. Preindl, Kapellmeister an der Pfarrkirche zu St. Peter, als Kirchencomponisten am meisten hervor. Das Verbot hatte auf Mozart insofern Einfluß, daß er nach seiner, 1783 componirten und unvollendeten Messe (das von auswärts bestellte Requiem abgerechnet) überhaupt nichts mehr für die Kirche schrieb. Auch Haydn pausirte nach seiner Mariazeller-Messe (1782) bis zum Jahre 1796.

Dem Verbot der instrumentalen Kirchenmusik folgte fast unmittelbar (1784) die Auflösung der uns bekannten (I. S. 54) Cäcilien-Congregation. Dieser seit 1725 bestehende Verein der „freien Tonkünstler",[5] feierte bis dahin noch immer das Fest seiner Schutzpatronin am 21. und 22. Nov. in der Metropolitankirche zu St. Stephan durch vortreffliche concertirende Vocal- und Instrumentalmusik. Auffallend ist nur der Umstand, daß, dem damaligen Zwang entgegen, nun auch weibliche Mitwirkung nicht ausgeschlossen war. Wir hören sogar von einer siebenjährigen Sängerin, die eine Motette vortrug und nach der Versicherung des Wiener Diarium (1771) „durch die Stärke ihrer ausgebenden Stimme, ihren angewandten Eifer und gesetztes Wesen ungemein bewundert wurde". Auch hier begegnen wir, wie früher beim Theater, einem Jubiläum, abgehalten im J. 1774 bei St. Stephan von der Cäcilien-Congregation zur Feier ihres 25jährigen Bestehens.[6] Noch im J. 1779 ist Hofkapellmeister Bonno als Dirigent der Musikaufführungen genannt. Das bei der Auflösung des Vereins vorhandene Vermögen von 7500 Gulden wurde vom

---

5 Als Gegensatz zu den „zünftigen", dem im J. 1782 aufgehobenen Spielgrafenamte unterstehenden Musikern, welche vorzugsweise Tanzmusik pflegten. (Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 10 und S. 11. Anm. 1.)

6 Wiener Diarium, Nr. 94.

Kaiser als Interessen-Genuß auf ewige Zeiten der Tonkünstler-Societät zugewiesen.[7]

Die hier und schon früher erwähnte Tonkünstler-Societät wurde im Jahre 1771 von dem damaligen kais. Hofcompositor (nach Reutter's Tode, 12. März 1772, Hofkapellmeister) Florian Gaßmann in der Absicht gegründet, durch jährliche musikalische Aufführungen und regelmäßige Jahresbeiträge der Mitglieder einen Fond zu gründen zur Unterstützung ihrer hinterlassenen Witwen und Waisen. Der kaiserliche Hof bewilligte die kostenfreie Überlassung des Theaters (anfangs nächst dem Kärnthnerthor, dann nächst der Burg) zur Abhaltung von Akademien an zwei aufeinander folgenden Abenden in der Char- und Weihnachtswoche; die Kaiserin spendete als ersten Fond-Beitrag 500 Ducaten. Nebst dem rein menschlichen Zweck, den der Verein anstrebte, war die Gründung desselben auch für das Publicum von Bedeutung, welchem hier zum erstenmale Gelegenheit geboten wurde, Oratorien, Symphonien und ähnliche Werke von einem großen Musikkörper aufführen zu hören. Mit der ersten Akademie am 29. März 1772 im k. k. priv. Theater nächst dem Kärnthnerthor trat der Verein in die Öffentlichkeit.[1] Bis zu Ende des J. 1790 kamen von folgenden Componisten Oratorien und Cantaten zur Aufführung: Gaßmann, Hasse 3), Dittersdorf (3, Bonno, Haydn, Bertoni, Salieri, Starzer, Händel („Judas Maccabäus" 1779), Ulbrich, Fr. Hartmann Graaf, Albrechtsberger, Marianne Martines, Wagenseil, Gazzaniga, Traetta, Mozart (*Davidde penitente*, 1785, Anton Teyber, Leop. Kozeluch, Do-

7 Pohl, Denkschrift aus Anlaß des 100 jähr. Bestehens der Tonkünstler-Societät. 1871. S. 24.

1 Die beiden Aufführungen bei Gelegenheit der Säcularfeier des Vereins, April 1871, waren zugleich die letzten. Jährlich wurde dann dem Verein sein ihm zustehendes Recht von der Hofoper abgekauft bis im Jahre 1879 auch diese Begünstigung erlosch. Das Vereinsvermögen betrug im Februar gegenwärtigen Jahres (1880) in runder Zahl 755.000 Gulden östr. W., eine Summe, die zum größeren Theil die Aufführungen von Haydn's Oratorien erwirkten. Bei Reconstituirung des Vereins im J. 1862 nannte sich derselbe von da an in pietätvoller Dankbarkeit „Haydn-Verein".

menicus Mombelli, Righini. Ferner außer einer großen Anzahl von Chören, Gesangsoli, Werken für Kammermusik (darunter Mozart's Quintett A-dur mit Klarinette, 1789 zum erstenmale aufgeführt), Symphonien von Jos. Starzer, Franz Aspelmayer, d'Ordonez, von Kohaut, Joh. Sperger, Dittersdorf, van Swieten, J. C. Bach, Haydn und Mozart. Als Concertisten traten auf: Clavier — Mozart (3mal) die blinde Maria Thereſe Paradies, Josepha Auernhammer, der 10jährige Cäsar Scheidel. Violine — La Motte, Tomasini, Paisible, Janitsch, Jos. Zistler, Joh. Toeschi, Friedr. Eck, der Irländer Abraham Fisher, Anton Hoffmann, der junge Heinrich Marchand[2] (Schüler von Mozart's Vater), Jos. Otter (Schüler von Nardini), Fränzl (Vater und Sohn), Anton Wranitzky. Viola — C. Stamitz. Violoncell — Ignaz Küffel, Joh. Hoffmann, Joseph Weigl, Xaverio Marteau, Jos. Reicha, Charles Janson, Max Willmann. Contrabaß — der ausgezeichnete Johann Sperger Kammermusiker des Cardinal Fürst Batthyány. Auch die Blasinstrumente, die damals namentlich concertirend verwendet wurden, bringen Namen von gutem Klang: Flöte — J. B. Wendling, Papendick, Gehring; Klarinette — Anton und Johann Stadler; Oboe — Colombazzo, Friedrich Ramm, Triebensee, Le Brun; Fagott — Jakob Griesbacher; Waldhorn — Zwirzina.[3]

Die Oratorien und Cantaten der Tonkünstler-Societät sind noch durch einige vereinzelte nicht unwichtige Aufführungen an verschiedenen Orten zu ergänzen. Es sind hier zu nennen: „Der Tod Jesu", Oratorium von Graun, erste Aufführung in Wien, 1784 am Charfreitage 9. April im protestantischen Bethause in der Dorotheergasse.[1] Das Wienerblättchen nennt uns

2 Mozart schreibt 1783 dem Vater, Marchand „solle sich recht auf das staccato begeben, denn nur in diesem können die Wiener den La Motte nicht vergessen".

3 Näheres über den Verein siehe bei Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien 1869. S. 14 ff. — Pohl, Denkschrift bei Gelegenheit der Säcularfeier 1871.

1 Vordem Kloster der Klarisserinnen oder Königskloster, den Protestanten 1783 eingeräumt und am 30. Nov. eröffnet.

als Solisten die Mitglieder der Oper, die Cavalieri und Teyber, Tenorist Adamberger und Bassist Hofmann. Dasselbe Oratorium wurde (nach Zinzendorf's Tagebuch) im J. 1787, ebenfalls am Charfreitag, 6. April in den Nachmittagsstunden vor und nach der Predigt von 3 bis 6 Uhr wiederholt. Außerdem brachte es Stadler d. Ä. in seiner Akademie im National-Hoftheater 1785, 17. März zur Aufführung. — *La Passione di nostro Signor Gesu Christo*, Oratorium, Poesie von Metastasio, Musik von Giov. Paisiello, im Nat.-Hoftheater 1784 am Pfingstsonntag 30. Mai (Zdf.). — Klopstock's „Morgengesang am Schöpfungstage", Cantate von C. Ph. Emanuel Bach, im Nat.-Hoftheater in der Fastenzeit 1785.[2] — Zum Benefice der italiänischen Sängerin Signora Morelli: *Il convito di Baldassare*, musikalisches Oratorium in 2 Akten mit Chören und Theaterverzierungen,[3] Worte von J. B. de Lorenzi, Musik von verschiedenen Meistern, im Nat.-Hoftheater 1788, Febr. 3mal aufgeführt. — „Acis und Galathea", Pastorale von Händel, mit vermehrter Instrumentation von Mozart, von ihm selbst zu seinem Benefice gegeben im Nov. 1788 im Saale des Hoftraiteurs Jahn.[4] Die Soloparthien sangen die Cavalieri, Tenorist Adamberger und Bassist Gsur. — Daß der musikliebende Adel auch hier nicht zurückblieb, werden wir später erfahren.

Den Oratorien-Aufführungen reihen sich die Musikalischen Akademien[1] an. Die früher erwähnten (I. S. 91) regelmäßi-

---

2 Wienerblättchen 1785. 7. April. Der Clavierauszug, von Bach selbst arrangirt erschien damals bei Artaria.

3 Costümes, Dekorationen, also in Action, wie einige der Händel'schen Oratorien. Zinzendorf schreibt: »*Les habillemens avoit du luxe et les decorations pas mal.*

4 Himmelpfortgasse Nr. 965, neu Nr. 6. Es ist die erste vorfindliche Ankündigung einer Akademie in diesem Saale, der anfangs mehr für Bälle benutzt wurde (vergl. I. 105. Anm. 42). Eine Notiz der Allg. Mus. Ztg. (1804, S. 470) beschreibt den Saal als nicht hoch genug und zu schmal und höchstens 400 Zuhörer fassend (was auch zutrifft). Das Haus gehörte Jahn von 1796 bis 1812 und ist gegenwärtig (1880) im Besitz der ersten ungar. allg. Assecuranz-Gesellschaft, die den Saal sammt Nebengemächern für ihre Bureaux einrichtet.

1 Ausführliches siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien, wo auch über die aufgetretenen Künstler die nöthigen biogr. Notizen gegeben sind.

gen Akademien im Theater nächst der Burg gingen in den 70er Jahren ein. Etwa die letzten die stattfanden, wurden im April 1776 vom abgedankten Orchester der Oper zu eigenem Vortheil veranstaltet. Noch werden wohl einige Akademien auch im priv. Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthore namhaft gemacht, z. B. 1774 der Virtuose und Componist Stamitz der Jüngere, der zum erstenmale sich auf der *Viole d'amour* hören ließ; der Violinspieler Janisch, Cellist Reicha in 1778, doch zogen es die Virtuosen vor, lieber in den Zwischenakten der Schauspiele aufzutreten, so der berühmte Contrabaß-Virtuose J. Kämpfer aus Ungarn, die Harfenspielerin Mme Varenne (1780 u. 81). Nun aber finden wir fast durchwegs nur selbstständige Akademiegeber mit steter Zuziehung eines Orchesters. Wien war in dieser Zeit der bevorzugte Sammelplatz für Künstler und so begegnen wir nach jeder Richtung bedeutenden Namen, deren Nennung selbst bei mäßiger Auswahl zur Genüge beweist, wie reich das Wiener Musikleben damals bestellt war. Als Lokale der Aufführung dienten die beiden Theater der innern Stadt, der uns bekannte Saal „Zur Mehlgrube" am Neu-Markt (I. 105, Anm. 53), das Casino im Trattnerhof am Graben[1a] und der Saal des Hoftraiteurs Jahn in der Himmelpfortgasse, der jedoch vorerst, wie früher erwähnt, mehr für Bälle benutzt wurde.

Unter den Sängerinnen mit eigenen Akademien finden wir gleich anfangs drei berühmte Namen: Mara, Banti und Todi. Gertrude Elisabeth Mara, geb. Schmähling, preuß. Kammersängerin, die sich vordem, kaum 8 Jahre alt, als Violinspielerin in Wien hören ließ: B.-Th.[2] 1780, 22. Sept. Sie sang Arien von Pugnani und Naumann; ihr Mann, Johann Mara, von dem sie sich später trennte, spielte ein Celloconcert seiner Composition.[3] (Programmzettel.) — Brigida Giorgi-Banti, Toch-

---

1a Außer den Concerten für die Abonnenten des Casino und den später erwähnten Akademien gab es dort auch regelmäßige Concerte gegen Erlagsgeld. Entrée ohne Unterschied 1 fl. (Wienerblättchen 1785).

2 Es werden in diesem Abschnitte die folgenden Abkürzungen genügen: **B.-Th** = Burgtheater (damals National-Hoftheater), **K.-Th** = Kärnthnerthor-Theater (damals Schauspielhaus nächst dem Kärnthnerthor).

3 Siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien. S. 103. Ausführliches über ihren langjährigen Aufenthalt in England, siehe Pohl, Haydn in London, S. 339 bis 347. — Die Sängerin sagt in ihrer Selbstbiographie, mitgetheilt

ter eines armen venetianiſchen Gondelier (Giorgi,[4] mit dem Tänzer Banti vermählt: K.-Th. 1781, 86 und zweimal in 87. In ihrer vorletzten Akademie (2. Juni) ſpielte der Franzoſe Fayard, in Dienſten des Königs von Preußen, ein Violaconcert und ſang der Sopraniſt Pietro Sartorini. (Programmz.) — Maria Franziska Todi, berühmte Mezzo-Sopraniſtin, die durch ausdrucksvollen Vortrag imponirte: Mehlgrube, 1781, 28. Dec. und 1782, 3. März.[5] — Aloyſia Lange, Mozart's erſte Liebe, nun an den Hofſchauſpieler Lange vermählt und damals beim deutſchen Singſpiel angeſtellt: B.-Th. 1783. Sie ſang nebſt einem neuen Rondo von Mozart die von ihm 1778 in Mannheim für ſie componirte Arie »*Non sò d'onde viene*«. („Welche Erinnerungen mögen da in ihm wach geworden ſein!" ſchreibt O. Jahn.)[6] — Madame Nicoloſi, „unter dem Namen Ceſarini berühmt": B.-Th. 1783. Sie führte eine Cantate „Angelika und Medor" zu 4 Stimmen auf „von völlig neuem Geſchmack und noch niemals vernommen", Muſik von Minico und Cimaroſa. (W. Ztg.) — Anna Selina Storace von der italieniſchen Oper in Wien, für die Mozart die Rolle der Suſanne und eine Scena mit Rondo (K. 505) ſchrieb: B.-Th. 1784 und 85;[7] K.-Th. 1787. In der erſten Akademie (18. März), deſſen Programm uns das Wienerblättchen mittheilt, wurde von Sardi ein Concert auf dem

---

von Rieſemann (Allg. muſ. Ztg. 1875, ſie wäre im Frühjahr 1781 nach Wien gekommen. Gleich darauf heißt es: „Ich hatte auch nachher die Gnade, mich der Kayſerin Mutter zu Füßen zu legen". Der Todestag der Kaiſerin (29. Nov. 1780) und das Datum des Concertes berichtigen den Irrthum.

4 Dieſe ebenfalls berühmte Sängerin, für die Haydn in London eine Arie ſchrieb, hatte ein wechſelvolles Leben. In einem Pariſer Kaffeehauſe „entdeckt", endete ſie ihr ruhmvolles Leben, kaum 50 Jahre alt, im Arbeitshauſe zu Bologna. Über ihren Londoner Aufenthalt ſiehe Pohl, Haydn in London, S. 250 f. Zinzendorf ſchreibt 1781: *Voix très agréable;* 1786: *la Giorgi B. chanta comme les anges.*

5 Zinzendorf hörte ſie bei Me. d'Oxenbauien »*elle chanta extremement bien*«. Todi und Mara trafen ſich bald darauf in Paris, wo der Meinungsſtreit über Beider Werth das bekannte artige Wortſpiel veranlaßte.

6 Das ausführliche Programm theilt Jahn mit (Mozart Bd. I. S. 724). Gluck wohnte dem Concert bei. „Er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle zum Speiſen ein". (Mozart an den Vater, 12. März.)

7 Das Wienerblättchen, 1785, ſagt wörtlich: Morgen (20. März) wird Me. Storace im k. k. Nat.-Hoftheater ein großes Concert mit Beyfall geben.

Forte-Piano vorgetragen. Ferner ſpielte John Abraham Fiſher ein Violineconcert und führte 3 Symphonien auf, ſämmtlich eigene Compoſitionen. Storace hatte dieſen excentriſchen Irländer in Wien geheirathet, trennte ſich aber ſehr bald von ihm; überdies fand es Fiſher für gerathen, Wien zu verlaſſen, nachdem ihm der Kaiſer wohlmeinend eine Luftveränderung angerathen hatte. In ihrer Abſchieds-Akademie (23. Febr.) ſang Storace eine Arie von Anſoſſi (nicht von Bach, wie die Wiener Zeitung angiebt) mit unterlegtem deutſchem Text: „Schwer drückt es meine Seele, dich Kaiſerſtadt zu laſſen".[8] — Luigia Laſchi, verehel. Monbelli, von der italieniſchen Oper: B.-Th. 1785. — Von den Sängerinnen des deutſchen Singſpiels gaben noch Akademien Thereſe Teyber 1783 und das Geſchwiſterpaar Eliſabeth und Franziska Diſtler (1788); in letzterer ſpielte der oft gerühmte und ſchon erwähnte Violiniſt (Joſ.) Ziſtler, Kammermuſikus des Fürſten Graſſalkovics. (Die Cavalieri ſang oft, aber nur in den Akademien Anderer.) — Sehr ſchwach ſind die Sänger vertreten. Ludwig Fiſcher, ausgezeichneter Baſſiſt vom deutſchen Singſpiel, Mozart's Osmin: B.-Th. 1784, Stadtth. 1787. In letzterer Akademie (21. März) ſang er die von Mozart für ihn componirte Arie *Non sò d'onde viene* (K. 512) und die populäre Romanze „Zu Steffen ſprach im Traume"[9] aus Umlauff's Singſpiel „das Irrlicht". (Programmz.) — Peter Tarnoli, Teoriſt, Kammerſänger des Kurfürſten von Pfalzbaiern: Mehlgrube, 1786. Es ſang auch ſeine zwölfjährige Tochter Katharina, die vordem ſich in Frankfurt, Weimar, Leipzig und Dresden hören ließ. — Sgr. Concialini, Sopraniſt des Königs von Preußen: K.-Th. 1787.

Von Akademien, ausſchließlich oder vorzugsweiſe mit Vokalmuſik, ſind noch zu nennen: Georg Benda, herzogl. goth. Kapellmeiſter: B.-Th. 1779, 14. März. Er führte Stücke auf aus ſeinen Opern „Romeo und Julie" und „Georg Walder"; ſein Sohn Friedrich Ludwig wirkte als Sänger mit. Privatim ließ

---

8 Zinzendorf ſchreibt: *Le Duo de la Cosa rara fut repété trois fois; son compliment allemand tiré des Equivoci fesoit un joli air.* Wie ſehr die muntere Sängerin von Zinzendorf gelobt wurde, ſahen wir bei der Oper.

9 Clavier-Variationen darüber waren lange unter Mozart's Namen verbreitet, bis endlich der wahre Componiſt, Anton Eberl, ſich zeigte. (Köchel, Chronol. Verz. d. Werke Mozart's S. 530, Nr. 288.)

er sich auch als Violinspieler hören. Er besuchte Wien in Begleitung seiner Frau Felicitas Agnesia, geb. Rietz, einer vortrefflichen Sängerin.[10] — Max Willmann, Cellist aus Bonn[11]: B.-Th. 1785. Er führte am Namenstage Haydn's (19. März) dessen „hier noch nicht gegebene Oper" *L'Isola disabitata* als Akademie auf.[12] — Kapellmeister Vincenz Martin: K.-Th. 1787. Es kamen von seiner Composition zur Aufführung eine Cantate für drei Frauenstimmen und Stücke seiner damals so beliebten Oper *Una cosa rara*. (Concertz.)

Die Geige, diese Heerführerin der Instrumente, bringt uns u. A. mit folgenden Virtuosen in ihren eigenen Akademien zusammen: Carl Michael Ritter von Esser, erster Violinist der Kapelle zu Kassel: B.-Th. 1780, 2mal; Mehlgrube, 2mal. Er spielte Concerte seiner Composition auf der Violine und der Viole d'amour, auch „ein Solo auf der gesponnenen G-Saite allein, ohne die andern Saiten zu berühren".[12a] (W. Ztg. October und November.) — Regina Strinasacchi aus Mantua: B.-Th. 1784 2mal. Das erstemal hörte sie Zinzendorf (*Elle joua du violon en perfection*). Für das junge und muntere Mädchen schrieb Mozart zu ihrem zweiten Auftreten (29. April) eigens eine Sonate (K. 454) und spielte den Clavierpart selbst und rühmt sie dem Vater (Brief dat. 24. Apr.) „als eine sehr gute Violinspielerin; sie hat sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem

---

10 Sie trennte sich bald von ihm und trat 1797 in Reval mit ihrem fünften Manne auf. Gluck hörte sie in Wien in einer Gesellschaft singen und erklärte „ihre Methode bezeuge daß sie aus der Schule des berühmten Stephanie sei, der sie viele Ehre mache. So müsse man singen wenn man die alte wahre Art des guten und natürlichen Gesanges hören lassen wolle". Cramer's Magazin d. M. 1783, S. 354. Hanslick, Gesch. d. W. Concertw. S. 109). Als man der Sängerin bei einer andern Gelegenheit Haydn vorstellte, flog sie ihm plötzlich um den Hals und rief überlaut: Ach mein Haydn! sind Sie es . . .

11 Max und seine Frau, geb. Tribolet, wurden 1794 von Schikaneder engagirt. (Thayer, Beethoven, Bd. II. S. 58.)

12 Das Wienerblättchen sagt weiter: „die einzige (!) Oper die dieser beliebte Kompositor nach einem italiänischen Text in Musik gesetzt. Wahre Musikliebhaber bedürfen keiner Einladung, um an diesem Tage sich zahlreich einzufinden".

12a Daß dieser seinerzeit vielgepriesene „Chevalier" sich auch „mit dem Munde Künstlich pfeiffend auf eine besondere geschickte Art" hören ließ, macht seinen Künstlerruhm doch etwas bedenklich.

Spiel".[13] — Felix Yaniewicz, aus Wilna gebürtig: B.-Th. 1785, 25. Febr. (Wienerblättchen.) — Der damals elfjährige Heinrich Marchand aus Mannheim: B.-Th. 1785. Die Akademie war am 2. März (Wienerbl.), alſo zu einer Zeit, wo Leopold Mozart, der auf Beſuch in Wien weilte, Gelegenheit hatte, ſich an dem glänzenden Auftreten ſeines Schülers, der ſich ſpäter mehr dem Clavier zuwandte, zu erfreuen. — Giovanni Mane Giornovichi (Jarnowick), geb. zu Palermo (oder, nach Gyrowetz, auf einem Schiffe in den Gewäſſern von Ragusa): K.-Th. 1786. Dieſer Lieblingsſchüler Lolli's beſuchte Wien auf der Durchreiſe von Petersburg nach Paris. Sein reizbares Temperament trieb ihn von Ort zu Ort; er ſtarb beim Billardſpiel 1804 in Petersburg. Seine Concerte (ſagt Kelly, der ihn mit La Motte vergleicht) ſchloſſen meiſtens mit einem variirten ruſſiſchen Thema, während Yaniewicz ein polniſches wählte. Beide ſpielten in London in den Benefice-Concerten Haydn's.[14] — Klara Lauſch: K.-Th. 1787. Dieſe Violinſpielerin vielleicht aus der Familie des Wiener Muſikalienhändlers Lauſch), obwohl nirgends erwähnt, war dennoch im Stande, in ihrer Akademie ſich mit einem Concert von Dautrice und „dem beliebten Violinconcert von Giornovichi, welches er vor einem Jahre mit ſo vielem Beifall geſpielt hat", hören zu laſſen. (Programmz.) — Franz Joſ. Clement, der achtjährige „Wunderknabe", ein Wiener Kind: Trattner's Caſino 1788, 11. Apr., und B.-Th. zweimal 1789. Nach der Wiener Zeitung (30. April) trat er in ſeiner erſten Akademie „unter Anführung ſeines Vaters" auf, begleitete ſeine Mutter, die eine Concertarie von Anfoſſi ſang, auf der Violine und ſpielte „ein ſtarkes Concert" von Anton Stamitz. Dieſelbe Zeitung (1789, Nr. 38) feierte ihn mit einem Gedicht.

---

13 Während ihres Aufenthaltes in dem heiteren Wien ſcheint ſie auch Haydn's, ihrem Weſen ſo recht zuſagende Muſik ſchätzen gelernt zu haben, denn wir leſen daß ſie in Ludwigsluſt bei Hofe und bei der Frau von Ranzow deſſen Quartette mit der ihr eigenen Naivität und Laune ſpielte und ſich auch in Hamburg „mit einem vortrefflichen Solo von Haydn durch ihr zartes und ausdrucksvolles Spiel viel Lob erwarb". (Cramer's Mag. Bd. II. S. 353 und 346.)

14 Über ſeinen Aufenthalt in London ſiehe Pohl, Haydn in London, S. 34 f. Zinzendorf ſchreibt 22. März: *il joua un concert de violon avec beaucoup de grace et de douceur.*

Er trat von hier aus ſeine erſte große Kunſtreiſe an, die einem Triumphzuge glich und ihn auch nach London führte, wo er bereits mit einem Concerte und einer Symphonie eigener Compoſition hervortrat und auch im Quartett ſpielte.[15]

Das Violoncell ſehen wir durch wenige aber geachtete Namen vertreten. Ignaz Küffel: K.-Th. 1782; Francesco Zappa aus Mailand: Mehlgrube 1782; Joſ. Weigl (gleich Küffel uns aus Eſterház bekannt) vom Orcheſter der ital. Oper: B.-Th. 1785. — Max Willmann mit ſeinen zwei Schweſtern[16]: K.-Th. 1787, 17. März. Der Bruder ſpielte ein Celloconcert; die ältere Schweſter (Marianne) ſpielte ein Concert von Mozart, von dem ſie einigen Unterricht genoſſen hatte. Es war dies das einzigemal, daß in Wien in den 80er Jahren und weiter hinaus eines ſeiner Concerte von fremder Hand geſpielt wurde. Die jüngere Magdalena, eine Schülerin Righini's, die im Dec. 1786 im deutſchen Singſpiel zum erſtenmal aufgetreten war, ſang Arien von Cherubini und Martin. Zwei Damen unterſtützten die Geſchwiſter durch ihre Mitwirkung; die eine ſpielte ein Concert auf „einer ganz neu verbeſſerten Leyer", die andere ſang ein polniſches Rondo.

Die Blasinſtrumente, die heutzutage in Concerten nur noch ſelten als Soloinſtrument verwendet werden, ſpielten in jener Zeit, wo ſie obendrein im Clavier keinen verdrängenden Nebenbuhler zur Seite hatten, eine um ſo größere Rolle. Für die Klarinette ſehen wir Anton Stadler d. Ä., für den Mozart ſein reizendes Quintett (K. 581) ſchrieb: B.-Th. 1784 und 88. In der erſten Akademie (23. März) wurde nach Angabe des Wienerblättchen „eine große blaſende Muſik von ganz beſonderer Art von der Compoſition des Herrn Mozart gegeben" (etwa eine der in Wien componirten Serenaden, K. 375, 388). In der zweiten Akademie (20. Febr.) kam die Cantate „Ariadne auf Naxos" von Reichardt zur Aufführung und ſpielte Stadler ein

15 Über ſeinen dortigen Aufenthalt ſiehe Pohl, Haydn in London, S. 38. Sein nicht unintereſſantes Reiſe-Album, im Beſitz der kaiſ. Hofbibliothek, iſt beſprochen in den Signalen, Leipzig 1868, Nr. 52. Bekanntlich war er der Erſte, der Beethoven's Violinconcert im J. 1806, 23. Dez. öffentlich vortrug. (Nottebohm, Them. Verz. der im Druck erſch. Werke Beethoven's, S. 58.)

16 Der Programm-Zettel ſagt: Zum Vortheile dreier Geſchwiſter Namens Willmann. Über Magdalena ſiehe Thayer, Beethoven Bd. I. S. 185.

Concert auf der Baß-Klarinett, „einer neuen Erfindung und Verfertigung des Hofinstrumentenmachers Theodor Loz". (Das Instrument war in der Tiefe um zwei Töne vermehrt.) — Die Oboe bringt vier Namen, von denen wir den ersten in Esterház trafen, die andern aber weithin berühmt waren. Vittorino Colombazzo: B.-Th. 1784; K.-Th. 1787. In letzterer Akademie wurde eine Cantate „Debora" aufgeführt; Colombazzo spielte ein Concert und die obligate Oboe zu einer Arie, sämmtliche Compositionen von Kirzinger, in Diensten des Fürsten Thurn und Taxis. (Programmz.) — Ludwig August Le Brun und seine Frau, geb. Danzi: B.-Th. 1785 dreimal.[17] — Friedrich Ramm: K.-Th. 1787. — Joh. Christian Fischer, gleich Ramm von Mozart oft erwähnt: K.-Th. 1787. Er spielte zwei Concerte eigener Composition, eine französische Ariette mit Variationen (über Marlborough, sagt Zinzendorf) und auf Verlangen Variationen über seinen Menuet, der schon 1766 Furore machte, den auch Mozart für Clavier variirte (K. 179) und mit Vorliebe in seinen früheren Concerten spielte.[18] — Auch mit ausgezeichneten Waldhornisten bringen uns zwei Akademien zusammen. Karl Türrschmidt und Joh. Palsa: K.-Th. 1782; Ignaz und Anton Boeck: K.-Th. 1787. Die beiden Letzteren bliesen ein Doppelconcert von Rosetti, „wobei im Adagio doppelte Töne auf Einem Waldhorn zu hören sind". (Programmz.) — Die Harfe ist nur durch Josepha Müllner, später verehel. Gollenhofer und „Hof-Harfenmeisterin", repräsentirt: B.-Th. 1782, 84 und 88. Bei ihrem ersten Auftreten zählte sie erst 15 Sommer. Ihr zweites Auftreten begleitete sie mit der Bitte an das Publikum, „ihr stille Aufmerksamkeit gönnen zu wollen, um desto sicherer urtheilen zu können, welchen Grad von Vollkommenheit ihrer Kunst sie seither erreicht habe". (Wienerblättchen.) Beim dritten

17 Zinzendorf, 23. Febr.: *au concert entendre Le Brun du hauthois parfaitement bien et sa femme chanter assez mal.* Dagegen findet sich ein sehr günstiges Urtheil über die Sängerin bei Jahn, Mozart, I. 381.

18 Mozart hatte ihn 1766 in Holland gehört und er machte damals auf den Knaben wie auf alle Welt einen sehr günstigen Eindruck. Ganz anders war es jetzt als er ihn in Wien hörte. Das Bild das er dem Vater (Brief, 4. April) von Fischer als Componist und Virtuose entwirft, war nichts weniger als schmeichelhaft. Fischer lebte seit 1768 bis zu seinem Tode (1800) in London. Über sein Leben in England siehe Pohl, Haydn in London, S. 331—35.

Auftreten spielte sie ein Concert von Schenk und phantasierte auf der Pedalharfe. (Programmz.)[19]

Stiefmütterlich sah es mit dem Clavier aus.[20] Neben Mozart gaben nur drei Einheimische eigene Akademien. B. Kozeluch, der vortreffliche und gesuchte Lehrer, wie auch Steffan und Summer scheinen nie öffentlich gespielt zu haben. Des ersteren Schülerin, die blinde Therese Paradies, spielte nur in zwei Akademien der Tonkünstler-Societät, beidemal Concerte ihres Lehrers. Von den auswärtigen Künstlern beabsichtigte wohl Clementi im Frühjahr 1782 eine Akademie zu geben, ließ aber davon ab, nachdem ihm Mozart zuvorgekommen war; bleiben somit nur noch die zwei früher genannten, Sardi[21] und Marianne Willmann. Eigene Akademien aber gaben Eberl, die Aurnhammer und der junge Scheidl. Anton Eberl, damals 18 Jahre alt: B.-Th. 1784 und 85. Nach der Versicherung des Wienerblättchen (1784) war es ihm darum zu thun, „in seiner Akademie Rechenschaft von dem Fortschritt seiner Kunst auf dem Forte-Piano zu geben". (Er muß also schon vordem irgendwo gespielt haben, worüber der Nachweis fehlt.) Er begleitete bekanntlich die Wittwe Mozart auf ihrer Kunstreise im J. 1796 als ausübender Künstler. — Josepha Aurnhammer: B.-Th. 1785. (Wienerbl.) Auch sie war eine Schülerin von Kozeluch, suchte aber auch von Mozart zu profitiren. Er nennt das „dicke Fräulein" zwar „ein Scheusal", gesteht aber, daß sie „zum Entzücken spielt, nur geht ihr der wahre feine singende Geschmack im Cantabile ab, sie verzupft alles". (Brief an den Vater 1781, 27. Juni.) Mozart widmete ihr sogar 6 Sonaten, die ersten

---

19 Weiteres siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien, S. 131, Anm. 1.

20 Über das Clavierspiel in Wien zu jener Zeit siehe Hanslick, Gesch. d. Concertw. in Wien S. 120 ff.

21 Nicht zu verwechseln mit dem damals ebenfalls in Wien anwesenden Operncomponisten Giuseppe Sarti. Das Programm, wie es das Wienerblättchen mittheilt, unterscheidet auch sehr wohl: Arie, Musik von dem berühmten Kapellmeister Sardi (hier ist der Druckfehler evident). Rondo für Gesang von Herrn Sardi (wie auch beim Clavierconcert). Etwaige Zweifel löst die Thatsache daß dann bei Artaria im Stich 3 Clavierstücke mit obligater Violine von Giuseppe Sardi erschienen: *1. Variazioni dell opera La Grotta di Trofonio. 2. Sonata, op. II. 3. Giulio Sabino ed Epponina. Sonata caratteristica, composta dal Sig. Giuseppe Sardi. Maestro di Cembalo. opera Ima.*

Werke, die Artaria 1781 von ihm verlegte (als op. 2). In 1788 ſpielte ſie in der Akademie der Tonkünſtler-Societät. — Cäſar Scheidl, ein elfjähriger Knabe: K.-Th. 1787 und 88. In beiden Akademien ſpielte er ein Concert ſeines Lehrers Preindl und phantaſierte dann „ganz allein auf dem Forte-Piano". In der erſten Akademie ſpielte der ausgezeichnete Virtuoſe Johann Sperger ein Concert eigener Compoſition auf dem Contrabaß. Im December 1786 ſpielte Scheidl in der Akademie der Tonkünſtler-Societät.

So ſtehen wir nun vor Mozart, der in Wien ſeine 17 letzten Clavierconcerte ſchrieb und durch ihren Gehalt und Vortrag, ſowie durch ſein freies Phantaſiren (eine damals für Wien neue Erſcheinung) Kenner und Laien entzückte. Sein erſtes öffentliches Auftreten als Clavierſpieler war in der Akademie der Tonkünſtler-Societät 1781, 3. April — zugleich das erſtemal überhaupt, daß in Wien ein Clavierconcert öffentlich geſpielt wurde.[22] In 1782, 3. März war ſeine erſte eigene Akademie; 1783 gab er zwei Akademien im B.-Th. (das Programm des erſten Abend, 22. März, theilt Jahn nach Mozart's Brief vom 29. März in Bd. I. S. 724 mit). In 1784 trat er am häufigſten auf, denn außer 6 Subſcriptions-Abenden im Caſino (wovon 3 auf die Unternehmung des Clavierſpielers Richter aus Holland fielen, dem die Nobleſſe nur unter der Bedingung zuſagen wollte, daß Mozart ſpielen würde) und einem Abend im Theater,[23] ſpielte er (wie er dem Vater am 20. März ſchreibt) vom 26. Febr. bis 3. April 5mal bei dem ruſſiſchen Geſandten Fürſten Gallizin und 9mal bei Graf Johann Eſterhazy, im Ganzen alſo 22mal. 1785 gab er 3 Akademien im Saale zur

22 Mozart war damals noch „in wirklichen Dienſten des Erzbiſchofs von Salzburg". Mozart ſpielte noch zweimal (1783 und 85) in dieſen Akademien.

23 Das Programm der am 1. April gegebenen Akademie giebt das Wienerblättchen: 1. Große Symphonie mit Trompeten und Pauken. 2. Arie, geſ. von Adamberger. 3. Wird Hr. Kapellm. Mozart ein ganz neues Concert auf dem Forte Piano ſpielen. 4. Eine ganz neue große Symphonie. 5. Arie, geſ. von Mlle. Cavalieri. 6. Wird Hr. Kapellm. Mozart ein ganz neues großes Quintett ſpielen. 7. Arie, geſ. von Marcheſi d. ä. (nicht der berühmte). 8. Wird Hr. Kapellm. Mozart ganz allein auf dem Forte Piano phantaſieren. 9. Zum Beſchluß eine Symphonie [Wohl nur das Finale der vorgehenden?] Außer den den 3 Arien iſt alles von der Compoſition des Hr. Kap. Mozart. (Das Quintett war das mit Blasinſtrumenten, Es-dur (K. 452.)

Mehlgrube[24] (der erſten, am 11. Febr., wohnte der in Wien anweſende Vater bei); in 1786 folgten noch 3 in der Faſten und 4 im Advent im Caſino, alle im Subſcriptionswege.[25]

Außerdem ſpielte Mozart im Verlauf dieſer Jahre noch in vielen Häuſern des hohen Adels; ſo z. B. (außer den genannten) beim Fürſten Kaunitz, Grafen Zichy, Baron van Swieten ꝛc.; ferner in den Akademien der Sängerinnen Lange, Thereſe Teyber, Luigia Laſchi und (wie oben erwähnt) der Violinſpielerin Strinaſacchi.[26]

Die Subſcriptions-Akademien im Advent 1786 waren die letzten, die Mozart veranſtaltete. Wohl mag er noch in hohen Kreiſen öfters geſpielt haben (Zinzendorf hörte ihn z. B. am 10. Febr. 1788 beim venetianiſchen Geſandten), doch öffentlich ſcheint er (eine einzige, weiter unten erwähnte Ausnahme abgerechnet) nicht einmal in Akademien Anderer aufgetreten zu ſein. Jahn meint zwar (Mozart I. 731), der Umſtand, daß Mozart im J. 1788 die 3 großen Symphonien componirte, laſſe vermuthen, daß ſie für weitere Akademien beſtimmt geweſen ſeien, doch fehlt darüber jeder Anhaltspunkt. Dieſe ſeine Haupt-Einnahmequelle war offenbar verſiegt und veranlaßte, wie auch Jahn bemerkt, zunächſt ſeine beiden Reiſen nach Deutſchland. Es kam eben ſo wie es der beſorgte Vater auch hier vorausgeſagt hatte, indem er ihn bei Begründung des eigenen Hausſtandes in 1781 vor dem Wankelmuth des Publicums warnte, worauf ihm der Sohn (Brief, 2. Juni) damit zu beruhigen ſuchte, daß ſein Fach in Wien zu beliebt ſei, „als daß ich mich nicht ſouteniren ſollte. Hier iſt doch gewiß das Clavierland! — und dann — laſſen wir es zu, ſo wäre der Fall erſt in etlichen Jahren, eher gewiß nicht, unterdeſſen hat man ſich Ehre und Geld gemacht.“ — Die „etlichen Jahre“ waren bereits um. Ehre hatte er eingeheimſt,

---

24 In einer dieſer Akademien führte Mozart eine Symphonie auf von dem damals jungen noch unbekannten Gyrowetz und führte ihn ſelbſt dem Publikum vor (Biogr. d. A. Gyrowetz, S. 11).

25 Seine Subſcribenten zählten zu der erleſenſten Geſellſchaft Wiens, höchſte Adel, Geſandte, hohe Staatsbeamte und Gelehrte. Eine Liſte derſelben vom J. 1784 theilt Jahn mit (Mozart, I. 725. Anm. 51; ſiehe auch Nohl, Mozartbriefe, Ausgabe I. Nr. 331).

26 Ausführliches über Mozarts Auftreten als Clavierſpieler, ſiehe Jahn, Mozart I. 723 ff.; Hanslick, Geſch. d. Concertw. in Wien, S. 122.

auch die Einnahme reichte soweit, um ihn wenigstens über'm Wasser zu halten. Daß aber in Wirklichkeit den höheren Kreisen das frühere warme Interesse für Mozart als ausübenden Künstler abhanden gekommen war, bezeugt zur Genüge eine Stelle in den, erst in jüngster Zeit veröffentlichten Briefen Mozart's.[27] Abermals durch die Krankheit seiner Frau in drückendste Noth versetzt, schreibt er am 12. Juli 1789 an Puchberg, seinem Freunde und Ordensbruder und unermüdlichen Helfer in der Noth, daß er trotz seiner „elenden" Lage sich entschlossen habe, Subscriptions-Akademien bei sich zu geben; „ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten!" Es war allerdings im Monat Juli, ein zu allen Zeiten wenig einladender Zeitpunkt für Concerte.

Aber, wie oben gesagt, Wien sollte ihn doch noch einmal öffentlich hören. Er hatte im Januar 1791 sein letztes Clavierconcert (K. 595 geschrieben, „das wohl gewiß für ein Fastenconcert bestimmt war", sagt Jahn I. 731). Dies war zwar nicht der Fall, doch folgte Mozart der Einladung des Klarinettisten Joseph Bähr (recte Beer), in dessen Akademie im Jahn'schen Saale am 4. März mitzuwirken. Nach der Wiener Zeitung (12. März) bestand das Publicum „mehrentheils aus Kennern" (der Klarinette), bei denen sich der berühmte kais. russische Kammermusikus „allen Beyfall erwarb". Was Mozart betrifft, so „spielte er ein Concert auf dem Forte-Piano (vielleicht das erwähnte) und jedermann bewunderte seine Kunst sowohl in der Composition als Execution, wobey auch Me. Lange durch etwelche Arien das Spiel vervollkommnete". Somit erschien Mozart an diesem Tage zum letztenmale vor einem Publicum, daß ihm einst begeistert zugejubelt hatte und ihm jetzt, nach Verlauf von vollen vier Jahren, wenigstens die Anerkennung nicht versagte.

Gedenken wir zum Schlusse noch der, im Verlauf sämmtlicher Akademien aufgeführten Symphonien. Als Componisten sind genannt: Riegl, Koželuch, Dittersdorf, J. A.

---

27 Mozartiana. Von Mozart herrührende und ihn betreffende, zum großen Theil noch nicht veröffentlichte Schriftstücke. Nach aufgefundenen Handschriften herausg. von G. Nottebohm. Breitkopf und Härtel, 1880. (Die erwähnte Stelle steht S. 13.)

Fiſher, Pleyel, Eybler, A. Wranitzky, Winter. Mozart iſt einigemal, Haydn aber am häufigſten vertreten.

Mit der Einführung von Dilettanten- oder Liebhaber-concerten betrat das Muſikleben in Wien einen neuen Weg, der ſchließlich zur Gründung unſerer modernen muſikaliſchen Geſellſchaften führte.[1] Philipp Jacques Martin aus Regensburg[2] war der erſte Unternehmer dieſer Art in Wien. Er kündigte ſeine großen Dilettanten-Concerte für den Winter 1781/82 an; ſie fanden jeden Freitag Abends im Saale „zur Mehlgrube" ſtatt. Das Orcheſter beſtand, mit Ausſchluß der Blasinſtrumente, nur aus Liebhabern. Für den Sommer 1782 hatte Martin vom Kaiſer Joſeph die Erlaubniß erwirkt, zwölf Concerte im kaiſ. Augarten und vier große Serenaden auf den Plätzen der inneren Stadt abhalten zu dürfen. Die Concerte im Augarten[3] fanden an Sonntagen Nachmittags im Saale des mittleren Gartengebäudes ſtatt. Vor und nach dem Concert promenirten die Beſucher in den weitläufigen Anlagen des ſchönen Parks. Martin war vorſichtig genug, ſich mit Mozart zu verbinden, der im erſten Concerte, 26. Mai, mit der Auernhammer ſein Concert in Es-dur für zwei Claviere (K. 365) ſpielte und eine ſeiner Symphonien aufführte. Unter den Zuhörern befanden ſich Erzherzog Maximilian, die Gräfinnen Thun und Wallerſtein und Baron van Swieten.[4] Ob Mozart weiterhin noch auftrat,

1 Ausführliches über jene Dilettanten-Concerte ſiehe Hanslick, Geſchichte des Wiener Concertweſens S. 69 f, O. Jahn, Mozart, Bd. I., S. 722; Nohl, Mozart's Briefe, Mai 1782; Fr. Nicolai Reiſe, IV, S. 552 f.

2 Über Martin ſiehe Mozart's Briefe, 29. Mai 1782.

3 Kaiſer Joſeph ließ dieſen, von ſeinem Großonkel Joſeph I. angelegten Park neu herrichten und baute für ſich ein einfaches Häuschen, das Kaiſer- oder Joſephſtöckl genannt. Am 30. April 1775 gab er bekanntlich den Park, nun Augarten genannt, dem Publikum frei. Nach dem Wiener Blättchen (1784, S. 23) wurde das Hauptgebäude beim Eingang mit 13 Tafelzimmern am 1. Mai 1784 dem ſchon erwähnten Traiteur aus Schönbrunn Jg. Jahn zur Bedienung des Publikums überlaſſen; das erſtemal daß deſſen Name öffentlich genannt wird. Noch 1813 veranſtaltete er mit Wranitzky vom Orcheſter der Hofoper 6 abonnirte Morgen-Concerte im Muſikſaale obigen Gebäudes. (W. Allg. muſ. Ztg. 1813, Nr. 30.)

4 Mozart an ſeinen Vater, Brief vom 29. Mai 1782.

iſt nicht nachzuweiſen; Martin's Dilettanten-Concerte aber werden noch im Juni von der Wiener Zeitung (Nr. 44 und 47) angezeigt.[5] Der Augarten war zu dieſer Zeit „mit einer großen Menge aller Stände angefüllt", um ſo mehr, da auch der Kaiſer (wie die W. Z. regelmäßig berichtet) eigens von ſeinem Sommeraufenthalt zu Laxenburg hereinfuhr und ſich unter die bunte Menge miſchte und auch im Augarten ſpeiſte. Die Concerte wurden daſelbſt im J. 1785 fortgeſetzt, aber unter der Regie angeſehener Dilettanten und in die Frühſtunde verlegt; den etwaigen Abgang an Auslagen beſtritten die Dilettanten ſelbſt, die Muſikalien lieh der eifrige Kunſtfreund Hofrath von Kees, der auch die Oberleitung führte, aus ſeiner reichen Muſikaliensammlung. Dilettanten beiderlei Geſchlechts, auch aus dem höheren Adel, verſchmähten es nicht, in dieſem Kreiſe aufzutreten; Virtuoſen und Componiſten ſahen ſich von hier aus raſch bekannt gemacht. Als Dirigenten finden wir ſpäter den Violinſpieler Rudolph, dem dann Schuppanzigh folgte.

Vom Augarten wenden wir uns in den kaiſerl. Belvedere-Garten, wo im J. 1785 (wie die Wiener Zeitung Nr. 64 berichtet) eine Geſellſchaft angeſehener Muſikfreunde und Tonkünſtler in den Sommermonaten bei günſtiger Witterung alle Montage des Morgens eine öffentliche muſikaliſche Akademie abhielt, zu der Jedermann Zutritt hatte. Auch Virtuoſen ließen ſich hören, z. B. der ausgezeichnete Violinvirtuoſe Meſtrino, vordem in der fürſtl. Eſterházy'ſchen Kapelle, nun als Kammermuſiker des Grafen Ladislaus Erdödy bezeichnet. Ferner berichtet ein Durchreiſender,[6] daß daſelbſt im J. 1787 die deutſche Garde alle Donnerſtage des Morgens um 8 Uhr Concerte gab. Der Ungenannte hörte hier die Frau eines Oberſten ein Concert auf der Leier „mit vieler Fertigkeit und Delikateſſe" ſpielen. Damals wurden auch Dittersdorf's Symphonien nach Ovid's Metamorphoſen und die „neueſten ſechs Symphonien von Haydn, die er für den König von Preußen componirt hatte" (d. h. die Pariſer), aufgeführt.

---

5 Martin's Name erſcheint erſt 1791 wieder, wo er als *Directeur des concerts d'amateurs* große muſikaliſche Akademien im Augarten, Prater und Am Hof (Platz der inneren Stadt) in ziemlich kläglicher Weiſe in der Wiener Zeitung (Nr. 45, Anhang) ankündigte.

6 Cramer's Magazin für Muſik, 1789, S. 51.

Auch über musikalische Morgen-Unterhaltungen von Dilettanten im Saale des Liechtenstein'schen Sommer-Palais in der Vorstadt Rossau wird berichtet. Die Einlaßkarten dazu waren unentgeldlich und die Unkosten bestritten die Ausübenden. Diese Unterhaltungen wurden im Winter in dazu geeigneten Privathäusern an Abenden und unter denselben uneigennützigen Verhältnissen fortgesetzt.[7]

Unter den Musikliebhabern, welche in der Lage waren, Dilettanten-Concerte mit Orchester in ihrem Hause abhalten zu können, stand obenan der früher genannte Franz Bernhard Ritter von Kees (geb. 11. Nov. 1720, gest. als Geh. Rath und Vicepräsident des N. Ö. Appellationsgerichts 5. Jan. 1795 in Wien). Seine Frau war eine geschätzte Sängerin, seine Tochter Minnie, Schülerin von Preindl, spielte artig Clavier, er selber Bratsche und Violoncell; auch führte er, wie im Augarten, die Leitung des Orchesters oder überließ sie später nöthigenfalls dem Abbée del Giorgio, einem tüchtigen Geiger. Gyrowetz erzählt uns, daß die Dilettanten wöchentlich zweimal zusammenkamen. Mozart spielte seine Concerte, Giornovichj und andere Virtuosen ließen sich auf der Geige hören, außerdem wechselten Orchester- und Gesangwerke. Die Componisten fanden hier eine unschätzbare Gelegenheit, ihre Arbeiten vor auserlesener Gesellschaft aufzuführen, und was hier gefiel, konnte getrost den Weg in die Öffentlichkeit nehmen. Haydn hielt große Stücke auf Kees und war ängstlich bemüht, das Gutachten über seine neuesten Compositionen hier einzuholen. Auch der kränkliche Hof-Kapellmeister Bonno, „der alte ehrliche brave Mann" (wie ihn Mozart dem Vater schildert), mußte immer noch Lust verspürt haben, Musik bei sich zu hören. Und welche Besetzung! Mozart schreibt dem Vater ganz erregt (11. April 1781), daß dort seine Symphonie zum zweitenmale probirt wurde, daß sie „magnifique gegangen ist und allen Sueeeß gehabt hat. Vierzig Violinen haben gespielt, die Blasinstrumente alle doppelt, 10 Bratschen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti."

---

7 Die Tonkunst während der letzten fünf Dezennien. Skizze von Ig. Edlen von Mosel.

Kleinere muſikaliſche Aufführungen treffen wir zur Advent- und Faſtenzeit bei Muſikern und tonangebenden Familien, ſo z. B. bei Leopold Koželuch, wo ſich der Sänger Kelly, die Componiſten Vanhal, Dittersdorf u. A. einfanden; bei Mozart an den Sonntag-Vormittagen, die auch von Muſikliebhabern gegen Honorar beſucht werden konnten; bei dem Botaniker von Jacquin, deſſen Schweſter Franziska (ſpätere Frau von Laguſius) Schülerin von Mozart war; bei dem Geſchwiſterpaar Martines; beim Agenten Ployer, wo Mozart viel verkehrte und die Tochter Barbara (Babette) unterrichtete;[8] beim Baron du Beine (*de Malchamp*), der auch eine anſehnliche Muſikbibliothek beſaß; bei Edlen von Trattnern, wo Zinzendorf die Frau des Hauſes hörte (*au concert de Trattnern. la maitresse du logis joua du clavecin*).

Das Streichquartett hatte goldene Tage; es bildete einen weſentlichen Beſtandtheil der wöchentlichen muſikaliſchen Hausunterhaltungen. Namen von Klang waren hier die Häuſer von Spielmann, von Greiner, Neuwirth. Bei Lord Stormont, engl. Botſchafter, hörte Burney[9] im J. 1773 Quartette von Haydn, ausgeführt von Starzer, d'Ordonez, Grafen von Brühl (Sohn des ſächſ. Miniſters) und Joſ. Weigl (vordem in der fürſtl. Eſterházy'ſchen Kapelle). Bei dem engl. Componiſten Stephan Storace, deſſen Schweſter Nancy bei der ital. Oper im Hof- und Nationaltheater angeſtellt war, ſaßen beim Quartett Dittersdorf, Haydn, Mozart und Vanhal und hatten als Zuhörer Paiſiello und den Dichter Abbate Caſti.[10] Auch die Familie Genzinger dürfen wir nicht vergeſſen, wo Haydn ſo gerne verkehrte. Zu einer „verabredeten kleinen Quartett-Muſic" hatte er im Januar 1790 den tüchtigen Violinſpieler von Häring[11] eingeladen „der ſich glücklich ſchätzte, mir diesfalls dienen zu können".

---

8 »*Au concert de l'agent Ployer ou j'entendis sa fille toucher du clavecin à merveille*«. (Zinzendorf, 1785. *23. Mars.*)

9 *Burney, the present state of music in Germany etc. London* 1773. p. 290.

10 *Michael Kelly, Reminiscenses etc. vol. I. p. 241.*

11 Joh. von Häring, angeſehener Banquier, der im J. 1807 die adeligen Liebhaberconcerte ins Leben rief.

Die Nachtmuſiken, deren früher (Bd. I. S. 106) Erwähnung geſchah, waren und blieben noch immer beliebt, namentlich ſolche mit Blasinſtrumenten. Mozart ſchreibt ſeinem Vater (3. Nov. 1781), daß er an ſeinem Namenstage (31. Oct.), den er bei der Baronin Waldſtätten gefeiert, mit einer Nachtmuſik von ſeiner Compoſition überraſcht worden ſei, welche er auf den Thereſientag (15. Oct.) für die Schwägerin des Hofmalers Hickl geſchrieben habe.[1] Die erwähnten vier Serenaden in größerem Stil, die der Unternehmer Phil. Jac. Martin aus Regensburg im Auguſt 1782 ſeinen im Augarten arrangirten Concerten folgen ließ, fanden im Auguſt an Sonntagen in der inneren Stadt, Neuen Markt, ſtatt. Die Geſellſchaft verſammelte ſich in und bei den aufgerichteten Limonadenhütten zur Unterhaltung, während in einiger Entfernung die Muſiker beliebte Stücke, beſonders aus Opern, vortrugen. „Die vortreffliche Muſik, die feierliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Geſellſchaft einflößt, alles giebt dem Auftritt einen beſonderen Reiz.“[2] Aus den Anzeigen erfahren wir, daß dieſer Martin auch Serenaden eigener Compoſition aufführte, ſo auch die von Mozart ſelbſt für Blasinſtrumente arrangirte Oper „die Entführung aus dem Serail“.[3]

Auch der Prater hatte ſeine Serenaden; eine ſolche mit 31 „blaſenden Inſtrumenten“, componirt für zwei Orcheſter von Karl von Ordonez, wurde bei einem von Joh. Georg Stuwer, k. k. priv. Kunſtfeuerwerker veranſtalteten Feuerwerk unter dem Titel „das Denkmahl des Friedens“ im Juni 1779 aufgeführt. Als Leiter der beiden Orcheſterflügel finden wir die bekannten Namen Colombazzo und Triebenſee.[4]

Was die Tanzbeluſtigungen betrifft, ſo hat ſich das früher ſkizzirte Bild[1] über dieſe Seite des geſelligen Leben Wiens nur

1 Es war die Serenade Es-dur (Köchel 375) für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, denen Mozart ſpäter noch zwei Oboen hinzufügte. (Jahn I, S. 640).

2 K. R[isbeck] Briefe Bd. I, S. 276.

3 Wiener Zeitung 1782, Nr. 44 und 63.

4 Wiener Diarium 1779, Nr. 49.

1 Siehe Band I, S. 102 ff.

wenig geändert. Man tanzte Menuetts, Deutſche (Allemandes) und Contratänze; auch der Ländler wird nun genannt. Die Tänze waren für volles Orcheſter oder auch für zwei Violinen ſammt Baß componirt, auch arrangirt für Clavier je nach dem Lokalbedürfniß. Als Componiſten, die für die Redoutenbälle ſchrieben und von der kaiſerl. Hoftheaterdirection dazu gewonnen wurden, ſind genannt: Franz Joſeph Schwanenberg, Ferd. Kauer, Anton Teyber, deren Muſik dann auch gedruckt oder geſchrieben bei ihnen ſelbſt oder bei den Verlegern zu finden waren. Mozart ſchrieb für dieſe Bälle nach ſeiner Ernennung zum kaiſ. Kammercompoſiteur Menuetts und Contratänze, die bei Artaria in Stich erſchienen; Haydn 12 Menuetts ſammt Trios (1790) und für das Caſino im Trattnern'ſchen Freihof 12 Menuetts und 6 Allemandes (1785), bei Toricella geſtochen. — Redouten und Bälle im Faſching treffen wir wieder auf der Schaubühne nächſt dem Kärnthnerthor und in den Redoutenſälen 2mal wöchentlich; beide Unternehmungen waren gemeinſchaftlich, entweder verpachtet oder in Regie des Hofes. Erſtere waren zur Zeit Noverre's beſonders brillant. Im Januar 1768 leſen wir über einen von ihm eingerichteten Contratanz, an dem ſich nach Ausſage des Wiener Diariums 60 Tänzer und Tänzerinnen betheiligten und welcher „der übrigen Ballgeſellſchaft ganz ſonderbar gefallen hat". Derſelbe gefiel ſo ſehr, daß er an mehreren Abenden aufgeführt und „auf Begehren der vielen anweſenden Liebhaber" ſogar zweimal wiederholt werden mußte. Es wurde in beiden Parterren, welche geräumt wurden, und auch auf dem Theater getanzt; ſpäter wurden Parterre und Bühne vereinigt.

Maskirte Bälle fanden ſpäter nur mehr in den Redoutenſälen ſtatt (gewöhnlich 16mal maskirter Ball, 4mal *Redoute noble*). Die Ballordnung für die Faſchingszeit wurde „auf allerhöchſten Befehl durch die N. Ö. Regierung zu jedermanns Wiſſenſchaft und Darobhaltung" im Voraus kund gemacht. Hohe und in vorhinein unerlaubte Spiele waren verboten. Die Bälle im Saale „zur Mehlgrube" (ſiehe Bd. I. S. 105) beſtanden fort.

Als neue Tanzlokale finden wir das oben erwähnte Caſino im Trattnern'ſchen Freihauſe[2] und gegen Ende der 80er Jahre

2 Zinzendorf, 1786, 2. Fevr. *Je l'accompagnois au bal du Casino chez Trattner.*

den schon genannten Saal des Hoftraiteur Jahn in der Himmelpfortgasse. Auch im Augarten veranstaltete zuweilen der hohe Adel Soiréen mit Tanz. Zinzendorf notirt 1784, 25. Aug.: »*Soirée à l'Augarten. J'y vis la Contredanse de 16 paires, tout les hommes en habit bleu, les femmes en blanc avec des chapeaux et rubans bleus. Le prince de Wurtemberg dansa des Allemandes avec ma nièce.*«

Der Musikalienhandel Wiens[1] hatte sich zu Ende der 70er Jahre wesentlich gehoben oder, genauer gesagt, er begann jetzt selbstständig zu werden. Anknüpfend an das, was wir über diesen wichtigen Factor im Wiener Musikleben bereits kennen lernten (I. 109), lehrt uns ein Blick in die Wiener Zeitung, welche Veränderungen hier seitdem vor sich gingen. Hatten sich vordem nur die Buchhändler nebenbei mit dem Verkauf von Musikalien befaßt, entstanden nun eigene Kunst- und Musikalienhandlungen, die sich nicht nur mit dem Betrieb ausländischer Musikalien befaßten, sondern eigenen Verlag boten, eigene Druckereien hielten und den mühsamen Typendruck mit dem schmuckeren Stich auf Kupferplatten vertauschten. Mit ersterem befaßte sich gegen Ende der 80er Jahre nur noch die neuerstandene Buchdruckerei des Gottfried Friedrich Schönfeld;[2] die früher genannten Firmen v. Trattnern[3] und v. Kurzböck, später auch Rudolph Gräffer, lieferten wohl noch ab und zu Werke in Typendruck, ließen diesen Nebenzweig ihres Geschäfts dann aber eingehen. Die wichtigste Firma, die auch alle anderen überlebte, war die schon genannte Handlung Artaria u. Co.;[4]

1 Über Musikverlag und Musikalienhandel siehe Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 96 f.

2 Dort erschien 1787 der Clavierauszug mit Text von Dittersdorf's „Apotheker und Doctor".

3 Siehe Bd. I. S. 110 f. Trattnern gab Gluck's „Alceste" und „Paride und Elena" in Partitur heraus.

4 Band I, S. 110. Das Geschäftslokal, bis 1789 Kohlmarkt, dem großen Michaelerhause gegenüber, übersiedelte in diesem Jahre auf die andere Seite der Straße Nr. 1181 (neu Nr. 9) wo es noch heute besteht. Im Wiener Diarium erscheint der Name zum erstenmale 1775 („Karl Artaria, Kupferstichhändler"); 1776 bringen Art. u. Co. die ersten Ankündigungen auswärtig gestochener Musikalien und 1778 eigenen Verlags. Die Firma veröffentlichte kurz

ihr zunächst folgte Christoph Torricella[5] (im Kommerzialschema zuerst 1780 genannt), der anfangs in der Herausgabe Haydn'scher Werke mit Artaria zu concurriren suchte, aber nach 1786 verschwindet. Ferner sind zu nennen der überaus fruchtbare Componist Franz Anton Hoffmeister[6] (1782), Leopold Koželuch (1785) und der früher genannte „Musik-Kaufmann" Huberty aus Paris (I. 110), der seine Verlagswerke auf Subscription herausgab; Madame Huberty war Kupferstecherin; von ihr existiren z. B. die ersten Quartette von Pleyel, 6 Trios von J. C. Bach, op. 7.

Joh. Traeg und Laurent Lausch befaßten sich seit 1781 mit dem Verkauf und Ausleihen gestochener und geschriebener Musikalien. Traeg nahm in 1789 einen Aufschwung, eröffnete ein Musikaliengewölb in der Singerstraße, verlegte selbst Werke (auch von Haydn) und gab 1799 einen heute noch werthvollen reichhaltigen Musik-Katalog heraus. Lausch eröffnete, als der Erste, 1783 ein Jahres-Abonnement (12 Gulden) für ausgeliehene Musikalien. — 1790 werden zum erstenmale die Firmen Jos. Eder,

---

darauf die ersten Kataloge, die in der Vorrede ausdrücklich hervorheben: „Wir waren die ersten die in den k. k. Erbtanden den Handel der auswärtigen gestochenen Musikalien einführten und eben auch die ersten, welche eine musikalische Stecherey anlegten". A. u. C. traten in den 80er Jahren in geschäftliche Verbindung mit Mozart, Haydn, C. Ph. Em. Bach, Boccherini, Clementi, Gluck (Oden und Gesänge), Geminiani (Violinschule, vordem auf Pränum. bei Torricella), Kerzelli, Pleyel, Rosetti (Orat. „der sterbende Jesus", Streich-Duos und Quartette) ꝛc. — 1793 associrten sich Carlo, Francesco und Ignazio Artaria mit Giov. Cappi und Tranquillo Mollo. Letzterer trat 1796, Cappi 1801 aus und errichteten eigene Handlungen (Mollo ging später an Haslinger, Cappi an Diabelli über). Nachdem sich die drei erstgenannten Brüder nach ihrem Geburtsort Blevio am Comersee zurückgezogen hatten, führte Domenico (Sohn des Francesco und Schwiegersohn des Carlo) unter der alten Firma das Geschäft fort. 1839 associrte er sich mit seinem Sohne August, dem gegenwärtigen (1880) Chef der weltbekannten Kunsthandlung. (Domenico starb 5. Juni 1842.)

5 Kunst- und Kupferstich, Landkarten- und Musikalienverleger, in der Herrengasse, Palais Lichtenstein Nr. 132. 1784 kündigte Torricella im Wienerblättchen eine „Musikalische Monatschrift" an. Vor ihm hatte schon 1770 Kurzböck es mit einer „Musikalischen Wochenschrift" auf Pränumeration versucht.

6 Franz Anton Hoffmeister, der Mozart manchmal in Geldverlegenheiten beistand, gründete Dec. 1800 in Verbindung mit Kühnel in Leipzig das bekannte *Bureau de Musique* (jetzt C. F. Peters), kehrte aber 1805 nach Wien zurück; er starb 10. Febr. 1812.

Hieron. Löschenkohl und Schrämbl genannt. — Der mitunter vorzüglichen Kupferstecher von Musiktiteln namentlich in den 80er Jahren wurde schon gedacht (I. 111); ebenso der schlimmen Lage der Verleger und Componisten den beutegierigen Copisten gegenüber. Den Zustand des damaligen illusorischen Eigenthumsrechtes charakterisirt die einzige Thatsache, daß gewisse Symphonien Haydn's gleichzeitig bei zwei Verlegern in Stich erschienen und an drei Orten auch in Abschriften zu haben waren. Die Verleger hatten sich aber auch vor den Componisten zu hüten, da diese ihre Werke gleichzeitig an auswärtige Firmen verkauften, worüber wir weiterhin noch hören werden. Um endlich sicher zu gehen, wurde in besonderen Fällen der Alleinbesitz schon im Contract ausbedungen, wie wir dies bei Haydn (S. 33) sahen. — Haydn und Mozart versuchten es auch, Werke auf eigene Subscription herauszugeben; ersterer mit 3 Sonaten in Druck, bei Gräffer zu haben (1784); letzterer mit 3 Clavierconcerten in Abschrift (1783).

Die Klagen über Fehler im Stich, mit denen später auch Beethoven zu kämpfen hatte „sie wimmeln darin wie die Fische im Wasser d. h. ins Unendliche“ [7] läßt auch Haydn oft genug laut werden. Einer der Briefe an Artaria (10. Dec. 1785) spricht nur über dieses leidige Thema: über ärgerliche Fehler in allen Stimmen, unlesbare übel aus- und eingetheilte Stellen, Verwirrungen, Auslassungen von Noten und ganzen Takten; über Faulheit des Stechers, der nicht einmal den Baß ordentlich ausgesetzt hat, über zu kleine und zu nahe an die Noten gesetzte Auflösungszeichen; anderen unrichtig gesetzten Verzierungszeichen, Verwechslungen der Triller und Halb-Mordente. „Wenn also ihr Herr Stecher solche Zeichen nicht kennt, so soll er sich bey den Meistern darum informiren und nicht seinem dummen gutachten folgen“ . . . „ich habe gestern den ganzen und heut den halben Tag mit corrigiren zugebracht, und da habe ich es nur obenhin überschaut“. Kein Wunder, daß Haydn anfangs so toll war, daß er Artaria das Geld zurücksenden und die Partitur der Clavier-Trios an Hummel in Berlin senden wollte.

---

7 Es sind die Quartette opus 18 gemeint. Beethoven an Hoffmeister in Leipzig, 8. Apr. 1802. Thayer, Beethoven Bd. II. S. 182.)

Fast gleichzeitig mit dem Aufschwung des Musikalienhandels und der Notenstecherei datirt auch die Hebung der Clavier-Fabrikation in Wien, die schon gegen Ende des Jahrhunderts sich rasch entwickelte. Als die ersten Männer von Bedeutung sind zu Anfang der 80er Jahre Anton Walter und der schon früher (I. 354) erwähnte Joh. Schanz zu nennen; ersteren bevorzugte Mozart,[1] letzteren Haydn. Walter war vermuthlich ein Wiener Kind,[2] Schanz war aus Böhmen gebürtig. Den reichtönigen Instrumenten von Walter gegenüber zeichneten sich die Schanz'schen durch sanften Charakter aus.[3] Haydn schreibt 1790 an Frau von Genzinger: „Gewiß ist's, daß Herr Walter mein Freund dermalen sehr berühmt ist, und ich von diesem Manne alle Jahre sehr viel Höflichkeit empfange, aber unter uns und recht aufrichtig, unter zehn ist bisweilen ein einziges so man mit Recht gut nennen kann, nebstdem ist er außerordentlich theuer. Ich kenne das Fortepiano des Herrn von Nickl, es ist vortrefflich, aber für die Hand Euer Gnaden ist es zu schwer, man kann nicht alles mit gehöriger Delicateß spielen." Über die Claviere des Johann Schanz, Nachfolger seines Bruders, mit dem er in Compagnie gearbeitet hatte, äußert sich Schönfeld: „Der Ton ist nicht so stark als jener der Walter'schen, aber eben so deutlich und meistens angenehmer, auch sind sie leichter zu traktiren indem die Tasten nicht so tief fallen, auch nicht so breit sind wie jene. Sie sind eigentlich eine bis zur Kopie gebrachte Nachahmung der Fortepiano des Künstlers Stein in Augsburg." Haydn empfiehlt im J. 1790 Frau von Genzinger Wenzl den älteren Schanz „als dermal besten Meister in diesem Fach; seine Fortepiano haben eine ganz besondere Leichtigkeit und ein angenehmes Tractement". Und an anderer Stelle bedauert er, daß seine Freundin kein Fortepiano von Schanz besitzt, „nochmal so viel Effect würden Euer Gnaden daraus schöpfen".[4]

---

1 Mozart's Concertflügel befindet sich im Mozarteum zu Salzburg.

2 Ein Franz Walter, k. k. Hof-Orgelbauer starb 1733, 77 Jahre alt, Anton starb 1826, 11. April, 75 Jahre alt (Todtenprotokoll).

3 Vergl. Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 129 f.; Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag, 1796. S. 88 f.

4 Das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt zwei tafelförmige Claviere von Schanz; das ältere und kleinere im Umfang von 4 Octaven C — c' mit Hämmerchen und Messing-Kapseln besaß einst Haydn;

Wenzl Schanz muß vor Sept. 1790 außerhalb Wien gestorben sein;[5] sein Bruder Johann führte das Geschäft fort und wird noch 1823 genannt;[6] als letzter dieses Namens erscheint ein Joseph im Jahre 1842.[7]

Die Claviere von Schanz waren auch außerhalb Österreich geschätzt. Breitkopf u. Härtel zeigten sie 1803 nebst andern Clavieren der besten Wiener Firmen als vorräthig auf ihrem Lager an. Moritz Hauptmann fand einen Schanz noch 1829 in Rom.[8] Auf des alten Schanz Nachfolger war Beethoven nicht gut zu sprechen. Als er (wahrscheinlich 1815) bei der Gräfin Erdödy auf dem Lande wohnte, beklagte er sich, daß ihm Schanz „ein so schlechtes Clavier geschickt hat, daß er's bald wieder zurück nehmen muß".[9]

Die Musikliebe des österreichischen Adels und ihr fördernder Einfluß auf die Cultivirung der Tonkunst ist oft und eingehend gewürdigt worden.[1] Wohl wurde ihrer auch in der früheren Chronik (Bd. I. S. 113 f.) gedacht; hier aber verlangt sie unsere erhöhte Aufmerksamkeit und wird, an Bekanntes anknüpfend, manche abermalige Bekräftigung und auch Bereicherung finden.

Musikkapellen, größere oder kleinere, hielten zu jener Zeit die fürstl. Häuser Schwarzenberg, Auersperg (Dirigent: Schenk), Liechtenstein, Kinsky, Lobkowitz (Kapell-

das größere (von F bis 5 gestr. c) hat hübsches Fries-Ornament von eingelegtem Holz.

5 Im Todtenprotokoll erscheint er nicht, dagegen heißt es: 16. Febr. 1789 gestorben ein Söhnchen des schutzverwandten Orgelmachers Wenzl Schanz (also lebte der Vater damals noch); am 17. Sept. 1790 ein Kind der Marie Anna, Orgelmachers Wittwe.

6 Adreßbuch für Tonk. u. Dilett., von Ziegler, 1823, S. 253.

7 Erinnerungskalender für den öst. Kaiserst. auf das J. 1842, S. 83.

8 „Ich war durch sie (Fürstin W.) beim Erzbischof von Tarant, dem 84jährigen Mäcen von Neapel eingeführt und öfters da, ich hatte seinen Flügel (einen alten Schanz) probiren müssen. (Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser, her. von Prof. Dr. Alfred Schöne. Leipzig 1871. Bd. I. S. 62.)

9 Brief ohne Datum, an Magister Brauchle.

1 Siehe Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien. S. 36 ff.; Jahn, Mozart, Bd. II, S. 40 f.; Thayer, Beethoven, Bd. II, S. 275 f.

meister: A. Wranitzky), Batthyányi, Grassalkovics[2] (Dirigent: Kramer); die Grafen Ladislaus und Joseph Erdödy,[3] Johann Pálffy ꝛc. — Musiker, die diesen Hauskapellen angehörten, wußten ihre Anstellung zu schätzen und versäumten es nie, bei öffentlichem Auftreten derselben Erwähnung zu thun. So lesen wir: Violinist Jos. Zistler, in Diensten des Grafen Erdödy; Violoncellist Max. Willmann beim Fürsten Grassalkovics; Oboist Jos. Triebensee beim Fürsten Liechtenstein; Contrabassist Joh. Sperger beim Fürsten Batthyány; Klarinettisten A. und Joh. Stadler beim Fürsten Gallizin; Oboist Czerwenka beim Fürsten Schwarzenberg; Flötist Gehring beim Grafen Pálffy ꝛc.

Cavaliere welche sich nicht den Luxus eines vollzähligen Orchesters erlauben konnten oder mochten, hielten doch wenigstens eine mit tüchtigen Künstlern besetzte Harmoniemusik, damals besonders beliebt und gewöhnlich mit 8 Instrumenten vertreten (je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotte und Waldhörner) oder es bildeten diese einen selbstständigen Theil des Orchesters. Denselben war auch gleich den Kaiserlichen gestattet, anderwärts aufzutreten, z. B. des Grafen Palm Harmonie in den Akademien der Tonkünstler-Societät, jene des Fürsten Schwarzenberg in den Akademien des Colombazzo, Cäsar Scheidl, in denen sie Nummern aus den zur Zeit beliebtesten Opern und Singspielen (*Una cosa rara* und *l'Arbore di Diana* von Martin, „Apotheker und Doctor" von Dittersdorf) „auf 8 blasenden Instrumenten" ausführten. Privatim mußten die Musiker auch die Tafelmusik bei ihren Herrn besorgen,[4] wie wir es in Mozart's *Don Giovanni* finden.

Der Adel betrieb die Musik aber auch selbstausübend, Schönfeld's Jahrbuch (1796) nennt uns hier eine Menge Namen, die noch zurückgreifen in die Jahre vor 1790. Als Sängerinnen finden wir Lady Gilford (geb. Gräfin von Thun), die Grä-

---

2 Gyrowetz verkaufte ihm 6 Symphonien (Biogr. S. 11).

3 Graf Ladislaus Erdödy besaß eine reichhaltige Musikalien-Sammlung (darunter über 100 Symphonien) nebst vielen Instrumenten, unter denen auch eine „ganz neue gut gestimmte Harmonika". Der ganze Nachlaß wurde nach seinem Tode öffentlich versteigert (W. Ztg. 1788, 6. Aug.).

4 1787. 29. *Mars. Diné chez le P^e Schwarzenberg, musique de la Cosa rara divinement rendu par les instruments à vent.* (Zinzendorf.)

finnen Hortense Hatzfeld (geb. Gräfin von Zierotin), Sophie Haugwitz (geb. Gräfin von Fries), Therese Pálffy, Sauer, Freiin von Walterskirchen und Freiin von Zois (geb. von Auenbrucker). Am Clavier, öffentlich so sparsam vertreten, finden wir die Fürstin Lichnowsky (geb. Gräfin von Thun), die Gräfinnen Károly (geb. Gräfin von Wallenstein, Schülerin Kozeluch's), Grundermann,[5] Kollonics die jüngere, Kollowrath, Rumbeck[6] (geb. Gräfin von Cobenzl, Mozart's Schülerin), Thun (geb. Uhlefeld, „die charmanteste liebste Dame, die ich in meinem Leben gesehen", schrieb Mozart über sie), Schönfeld (geb. Gräfin von Fries), Wallenstein (Schülerin von Clementi), Baronesse von Sassran (geb. von Hartenstein, Schülerin Kozeluch's), Baronin von Waldstätten (geb. v. Schäfer, Mozart's eifrige Gönnerin), obige Freiin von Zois, die Regierungsräthin von Heß (geb. de Leporini, Schülerin Clementi's), Reichshofrath Baron von Braun und dessen Sohn, denen noch beizuzählen sind Gräfin Zichy, Franziska von Jacquin (spätere Frau von Lagusius) und Frau Therese Edle von Trattnern[7] (Mozart's Schülerinnen). Schönfeld erwähnt ferner noch als tüchtige Violinspieler die Grafen Kuefstein, Anton Apponyi, August v. Hatzfeld namentlich im Quartett), Ugarte, Freiherr Anton v. Bartenstein; Hofrath v. Kees (Viola, Violoncell), Graf Leonhard Harrach (Flöte), Joh. Nepomuk Esterházy (Oboe).

Bei den vom kais. Hofe besuchten theatralischen Vorstellungen im Theresianischen Collegium finden wir wie früher (I. 113) auch das Orchester nur von jungen Cavalieren besetzt. Französische und italiänische Opern, Schau- und Lustspiele und Ballets bildeten dort das Repertoire.

Große Akademien und Concerte mit Orchester und zum Theil selbst mit Chor gaben die Fürsten Schwarzenberg, Lobkowitz, Kaunitz, Auersperg, Gallizin (russischer Gesandter), Dietrichstein, die französischen und venetianischen Gesandten, Graf Johann Esterházy und Baron van Swieten. Beim Fürsten Adam Auersperg hörte Zinzendorf am 26. März 1787

5 Torricella widmete ihr 3 bei ihm verlegte Sonaten von Clementi.

6 Jahn, Mozart, Bd. I. S. 626.

7 Jahn, Mozart, I. 645. Mozart componirte für sie die Phantasie und Sonate C-moll K. 475, 457) bei Artaria erschienen, Verlagsn. 70.

die vermuthlich erste Aufführung von Haydn's „Sieben Worte Christi am Kreuze" (damals noch in nur instrumentaler Form). Beim Grafen Joh. Esterházy wurde 1788 Ph. Em. Bach's „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu", und am 7. April 1789 Händel's „Messias" aufgeführt.[8] Zinzendorf gedenkt aber schon 1771 und 72 einer, bisher wahrscheinlich noch nirgends erwähnten Aufführung von Händel's „Alexanderfest" (Timotheus)[9], vermuthlich im Palais des Fürsten Schwarzenberg, wo Zinzendorf auch an anderen Tagen Concerte besuchte. Dies dürfte also, soviel bis jetzt bekannt, das erstemal gewesen sein, daß man in Wien ein Oratorium von Händel aufführte. Nach Zinzendorf wurde 1772 auch Pergolese's *Stabat mater* beim Abbé Marchisio und bei Mme. de Goes aufgeführt, wobei letztere sang.

Wir müssen hier auch jene Oratorien-Aufführungen einbeziehen, die Baron van Swieten in seiner Wohnung in der Renngasse[10] und im großen Saale der kaiserlichen Hofbibliothek, deren Vorstand er war, gegen Ende der 80er Jahre veranstaltete. Die Kosten bestritten die kunstliebenden hohen Mäcene Schwarzenberg, Lobkowitz, Dietrichstein, Batthyányi, Esterházy und Apponyi. Der Zutritt war nur geladenen Gästen gestattet; Dirigent war Jos. Starzer und nach seinem Tode (22. April 1787) Mozart; am Clavier saß der junge Weigel. Von Händel kamen zur Aufführung „Acis und Galathea", „Messias", „Alexanderfest" und die „Cäcilien-Ode", die alle bekanntlich Mozart auf Anregung van Swieten's in der Instrumentirung vermehrt hatte.[11]

Auch die Oper wurde in den fürstlichen Häusern gepflegt. Am 23. Juli 1782 hörte Zinzendorf auf dem Haustheater des Fürsten Adam Auersperg[12] die Oper *Armida* von Righini;

8 *à 7h. au concert chez Jean Esterhasy.* Der Messias *musique de Haendel. J'y pris un peu d'ennuie quoique la musique fut bien belle.*

9 *10 mars. au concert ou on donna Timothée et Alexandre, cantate de Hendel. 1772. 15 mars. au concert spirituel. L'Oratoire de Thimothée et d'Alexandre fut mal rendu.*

10 Das Haus stand neben dem Wirthshaus „Zu den drei Hacken" (jetzige Gasthof „Zum römischen Kaiser". An Stelle des alten Hauses baute 1847 Baron Rothschild sein Palais).

11 Jahn, Mozart, Bd. II. S. 398.

12 Palais Auersperg, siehe Band I. S. 114, Anm. 55.

es sangen Gräfin Hatzfeld (Armida), Mlle. Auenbrugger (Renaud), Mr. Urbain (Ubaldo).[13] Am 11. Oct. wurde daselbst „eine wälsche Oper" von Damen und Cavalieren zu Ehren des anwesenden Großfürsten nebst Gemalin aufgeführt. Einer ebenfalls wälschen Oper bei Fürst Alois Liechtenstein in 1784, 21. März erwähnt Mozart in seinem Briefe vom 20. März. Wiederum bei Auersperg wurden im Febr. 1786 unter Gluck's eigener Überwachung aufgeführt „Iphigenia auf Tauris" und „Alceste". Erstere mit der Bernasconi, mit Adamberger und Kelly; letztere mit Gräfin Hatzfeld (Alceste) und Mlle. de Heißenstein (Ismene).[14] Mozart führte daselbst im folgenden Monat seinen *Idomeneo* auf, bei welcher Gelegenheit er eine Scena mit Rondo für Sopran mit Violinsolo und ein Duett für 2 Soprane neu componirte (K. 490 u. 489) und mehrfache Veränderungen vornahm. Damals wirkten mit Frau v. Puffendorf (Ilia), Baron Pulini (Idamante) und wahrscheinlich der kunstsinnige italiänische Kaufmann Bridi (Idomenes); Graf Hatzfeld, Mozart's „liebster bester Freund", spielte das Violinsolo.[15] In demselben Monat (26. März) hörte Zinzendorf, vermuthlich ebenfalls bei Auersperg, die Oper *La serva padrona* von Paisiello (»*au lieu de l'ancienne de Pergolese*«).[16]

Zinzendorf's Tagebüchern verdanken wir noch weitere Bekanntschaften mit dem musicirenden Adel. Wir folgen ihm zunächst in die Familienkreise, wo Mittags oder Abends, vor oder nach der Tafel in ungezwungener Weise der Tonkunst gehuldigt wurde. Bekannte Namen einbegreifend nennt er uns die Häuser Zierotin, Buquoy, Goes, Lippe, Paar, Pálffy, Chevalier Keith, Abbé Marchisio, Louis Rosenberg, Windischgrätz, Schwarzenberg, Auersperg, die russischen, fran-

13 *La musique peu saillante; les acteurs jouerent à merveille; le theatre commença à 7 ½.*

14 Zinzendorf notirte 12. Febr. *Me. d'Hazfeld née Zierotin joua ce role (Alceste) dans la grande perfection.* Beide Vorstellungen sind auch in Kelly's *Reminiscenses* (vol. I. p. 254) erwähnt. Von der Gräfin sagt er: *The was a charming woman, and full of talent.*

15 Jahn, Mozart, Bd. I. 580, II. 710. Einer früheren Aufführung (1781 im Juni und wohl nur am Clavier) bei der Gräfin Thun gedenkt Jahn in Bd. I, S. 633.

16 *Benucci et la Storace jouerent comme des anges; Giornovichi joua un concert pour le violon avec beaucoup de grace et de douceur.*

zöſiſchen, neapolitaniſchen und venetianiſchen Geſandten. Als Ausübende im Geſang ſind genannt die Gräfinnen Hortenſe Zierotin (die ſpätere d'Hatzfeld), Eſterházy, Hoyos, Czernin, Sophie Haugwitz, Schönfeld, Roſenberg, Victorine Fries, Prinzeſſin Auersperg, Erneſtine Schwarzenberg, Leopoldine Windiſchgrätz, die Starhemberg's und Zichy's, T. Clary (*qui chante comme un ange*), Me. de Goes, Me. Maylath. Am Clavier: Gräfin Thun (*qui joua une sonate de Heyden*, als ſie Zinzendorf 1775 beſuchte), Fürſtin Mimi Windiſchgrätz, Fürſt Starhemberg; ferner Graf Hatzfeld, Domherr zu Eichſtädt (Violine); Fürſtin Chriſtine Liechtenſtein (Harfe). Als Mitwirkende aus der Künſtlerwelt werden genannt: die Sängerinnen Weigl, Altamonte (vorzügliche Altiſtin), Duchanteau, Storace, Joſepha Duſcheck[17] (Mozart's vielgeſchätzte Prager Freundin); die Sänger Manzoletti, Benucci und Mandini; die Harfenſpielerinnen Me. de Varenne, Mlle. Scheidel und Müllner (*fille d'un cordonnier*). Am Clavier, außer Mozart, die Aurnhammer, Scarlatti, Salieri, der junge Weigl und die nicht minder auch hier begabte Sängerin Storace.

Die Herrſchaften führten auch Komödie, deutſche, franzöſiſche und italiäniſche auf und hatten dazu eigens kleine, zierliche Bühnen errichtet. Zinzendorf nennt in den Jahren 1785—90 Vorſtellungen bei den Gräfinnen Thun, Roombeck, Eſterházy, Fries, Collalto, Roſenberg, Schönborn; bei den Fürſten Starhemberg, Auersperg und Kaunitz. Als Acteurs ſind genannt: die Familie Jean Eſterházy (Graf, Gräfin und Tochter; die zwei jüngſten Kinder tanzten ein kleines Ballet »*avec les graces de leur âge*«); die Familie Fries (Graf Charles, Gräfin, der Sohn, die Töchter Sophie und Victoire); Gräfin

17 Das Künſtlerpaar Duſchek hielt ſich damals nur zu Beſuch in Wien auf. Erſt in 1798 gab die Sängerin daſelbſt ein Concert, in dem Beethoven eine Sonate mit Begleitung ſpielte. Mozart ſchrieb in Prag für Joſepha, die auch fertig Clavier ſpielte und artig componirte, eine Arie (K. 528). Viel Widerſprechendes iſt über ſie als Sängerin geſagt worden (vergl. Jahn, Mozart, II, S. 296 ff). In Wien ſang ſie im J. 1786 in der Zeit von 23. März bis 6. April wiederholt bei den Fürſten Buquoy und Paar, wo ſie Zinzendorf hörte. *Elle chanta en perfection* ſchreibt er am 27. März; und am 6. April: *La Duscheck chanta avec une grande etendue de voix un air allemand de Naumann d'une musique bien appropriée aux paroles.*

Eliſabeth Thun und deren 15jährige Tochter Karoline; die beiden Schönborn, Louis und Eliſabeth (*qui jouerent dans la grande perfection*); die Grafen Hartig, Czernin, Joſeph Pálffy, Wurmbrandt, Taroucca, d'Echeny; Gräfin Etienne Zichy (*qui joua comme la plus parfaite actrice*) und ihre Tochter Leopoldine; beide Roſenberg und Haddik, Gräfinnen v. Gemmingen und Hatzfeld, beide Roombeck, die Fürſten und Fürſtinnen Liſette Schwarzenberg, Louiſe und Thereſe Lichnowsky, Khevenhüller, Louis Starhemberg, Clary und Charles Liechtenſtein.

Esterház.

II.

„Am 15. October[1] 1780 wurde das neue Schauſpielhaus, das der Fürſt weit herrlicher und koſtbarer wieder auferbauen ließ, von der Diwaldtiſchen Geſellſchaft mit dem Trauerſpiel „Julius von Tarent“ und einem dazu verfertigten Prolog eröffnet“. Es iſt dies die einzige öffentliche Notiz über dieſen Moment.[2] Was die Oper betrifft, hilft uns das gedruckte Textbuch[3] der Oper *La fedeltà premiata* (Die belohnte Treue), deren Aufführung vermuthlich dem Trauerſpiel an einem der nächſten Tage folgte. Als Mitwirkende werden genannt:

Amaranta, donna vana, e boriosa . .	*Sigra. Teresa Tavecchia.*
Nerina, ninfa volubile in amore, innamorata di Lindoro	*Sigra. Costanza Valdesturla.*
Lindoro, fratello di Amaranta, addetto a servigi dal tempio, innamorato prima di Nerina, e poi di Celia	*Sgr. Leop. Dichtler.*
Fillide, sotto il finto nome di Celia, amante di Fileno	*Sigra. Anna Jermoli.*
Fileno, amante di Fillide	*Sgr. Gugl. Jermoli.*
Conte Perruchetto, uomo di umore stravagante	*Sgr. Benedetto Bianchi.*
Melibeo, ministro del tempio di Diana, innamorato di Amaranta	*Sgr. Antonio Peschi.*
Diana	*Sigra. Valdesturla.*

1 Es war der Namenstag der Kaiſerin, die bald darauf, am 20. Nov., verſchied. Gewiß hatte der Fürſt, ein eifriger Patriot und Verehrer der Kaiſerin, gerade dieſen Tag gewählt.

2 Taſchenbuch für die Schaubühne. Gotha 1781. S. CLII.

3 *La Fedeltà premiata, dramma giocoso per musica, da rappresentarsi nell' apertura del nuovo teatro di S. A. il Principe Nicolò d'Esterházy di Galantha, l'autumno dell' anno 1780.*

Die Handlung verſetzt uns in die Ebene von Kuma. Die Nymphe Nerina hat ſich der Göttin Diana geweiht und ſchmückt zum Zeichen ihres Gelübdes das Bild derſelben mit einem goldenen Kreuz. Trotzdem verliebt ſie ſich in Lindoro, einen Diener des Tempels der Göttin, wirft nun das Kreuz in den nächſt gelegenen Fluß, indem ſie ſich dadurch ihres Gelübdes entledigt glaubt und flieht mit ihrem Geliebten. Die erzürnte Göttin läßt die Peſt über das Land kommen und verkündet dem troſtloſen Volke durch Orakelſpruch, daß zur Strafe einem im See hauſenden Ungeheuer jährlich an einem beſtimmten Tage ein Liebespaar zu opfern ſei und dies ſo lange, bis ſich Jemand an deſſen Stelle freiwillig dem Tode weiht — dann erſt werde Kuma wieder in Frieden leben. Die ganze Handlung iſt durchkreuzt von Liebes-Intriguen; die Paare wechſeln und ergänzen ſich wie beim Spiel die Karten. Nur Zwei: Fillide (unter dem angenommenen Namen Celia) und Fileno lieben ſich wahrhaft; jedes aber, durch den Schein irre geführt, wähnt ſich betrogen. Melibeo, Diener des Tempels, in die ſtolze Amaranta verliebt und daher eiferſüchtig auf ſeinen Nebenbuhler den leichtfertigen Grafen Perruchetto, weiß es ſo einzurichten daß er dieſen mit Celia in einem Verſteck zuſammenführt. Sie werden entdeckt und trotz der Betheuerung ihrer Unſchuld als Opfer für die Diana beſtimmt. Im letzten Augenblicke bietet ſich Celia's wirklicher Geliebter, Fileno, freiwillig als Opfer, um wenigſtens die ſcheinbar Treuloſe zu retten. Der Götterſpruch iſt erfüllt. Die verſöhnte Diana tödtet mit ihrem Pfeil den Böſewicht Melibeo und vereint die Liebenden. Alles findet daß die Freude, durch Trauer und Schmerz erkauft, um ſo größer ſei, preißt die Göttin Diana und fortan herrſcht wieder Friede in Kuma.

In Conſtantia Baldeſturla treffen wir abermals eine der bedeutenderen Sängerin, welche Mitte 1779 engagirt wurde und dann neben der ihr ebenbürtigen Bologna auftrat. Außer dem Decorationsmaler Travaglia iſt zum erſtenmale Luigi Roſſi als „Erfinder der vorkommenden Ballets und Waffenkämpfe“ genannt.

In deutſcher Überſetzung wurde die Oper in Preßburg 1785—87 von der wiederholt erwähnten Kumpf'ſchen Geſellſchaft des Grafen Joh. Nep. Erdödy aufgeführt;[4] in Graz 1792 (11. Oct.) und 1793 (10. Jan.).[5] Über die Wiener Aufführung werden wir ſpäter hören.

Dieſe Oper bietet ein beſonderes Intereſſe dadurch, daß ſich ihr Zuſammenhang mit der Oper „Der Freibrief“ von Fritz (Fridolin) von Weber (Carl Maria von Weber's älteſtem Stiefbruder) nachweiſen läßt, die ihre Entſtehung zweifellos jener Wiener Aufführung zu verdanken hat, zu welcher Zeit ſich Franz Anton von Weber mit ſeinen Söhnen Fritz und Edmund

4 Gotha, Th. Kal. 1788, S. 195.

5 Journal d. Luxus u. d Moden.

in Wien befand. Partitur, Text-, Arien- und Soufflirbuch, in ein und zwei Acten, einzeln oder zusammen, in Franz Anton v. Weber's oder Fritz v. Weber's Handschrift, mit Nennung Haydn's und auch Fritz v. Weber's als Componisten finden sich in Meiningen, Stuttgart, Dessau und Hamburg. Zu der Oper (auch als Operette oder Singspiel genannt) ist eine neue Handlung geschrieben, Mozart's Symphonien in Es-dur (Köchel Nr. 184) als Ouverture und dessen Terzett *Mandina amabile* (zu Bianchi's Oper *La villanella rapita*) als Einlage benutzt und einige Nummern von Haydn beibehalten. Das zugestutzte Werk wurde zunächst 1789 in Meiningen von Mitgliedern der v. Weber'schen Familie unter dem Titel „Der Freybrief von Joseph Haydn" auf die Bühne gebracht. In einem Briefe von Fritz (Nov. 1809) an Carl Maria v. Weber, der damals in Stuttgart angestellt war, bittet er ihn, zu der Oper zwei Gesangnummern zu schreiben, was schon vor Empfang des Briefes geschehen war. Er hatte ein Tenor-Rondo („Was ich da thu', das fragt Er mich?") neu componirt und ein Duett („Dich an dies Herz zu drücken") aus seiner alten Jugendoper „Peter Schmoll" umgearbeitet.[6] —

In diesem Jahre trat Haydn in Geschäftsverbindung mit der uns schon bekannten Kunst- und Musikalienhandlung Artaria & Co. Den Geschäftsbriefen,[1] die zwischen beiden Theilen

6 Ausführliches (wozu ich die Haydn'schen Daten lieferte) ist mitgetheilt von F. W. Jähns. Allg. Mus. Ztg. 1876, Nr. 48. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt in ihrem Archiv eine Partitur mit dem Titel »*Alessandro il Grande. Opera seria in 3 atti dal Sig. Gius. Haydn.* Eine dritte Hand schrieb auf den Schild: „1780 comp. mit dem Titel *La fedeltà premiata*, daher in seinem Verzeichniß seiner Opern kein Alessandro." Selbst eine nur oberflächliche Untersuchung zeigt daß hier eine arge Fälschung vorliegt. Mit der genannten Oper hat dieser Alessandro gar nichts gemein. Die Arien sind von verschiedenen Copisten geschrieben (auch gedruckte Nummern sind dabei) und durch nachträgliche Recitative lose verbunden, die ursprünglichen Personennamen sind ausradirt oder unkenntlich gemacht. Von Haydn sind in diesem Conglomerat 2 Arien aus Armida und die Cantate »*Ah come il core mi palpita*«. Der Rest ist von verschiedenen Componisten, die aber nicht genannt sind. Auch die Außenseite der Partitur ist absichtlich in altem Zuschnitt gehalten. Es existiren mehrere Abschriften dieser gefälschten Partitur auf öffentlichen Bibliotheken, gleichwie von dem früher genannten Oratorium »*Abramo ed Isacco*« (S. 71) und der Oper *Calypso abbandonata* (S. 126).

1 Es liegen deren 70 im Original vor, von denen etwa die Hälfte veröffentlicht ist. Siehe Nohl, Musikerbriefe.

gewechselt wurden, lassen sich mannigfache fördernde Details entnehmen. Überall spricht aus ihnen Haydn's Offenheit und Ehrlichkeit und ein ebenso bescheidenes als gerechtfertigtes Selbstbewußtsein. Haydn's Verhältniß zum Hause Artaria war ein freundschaftliches und herzliches, das nur ab und zu eine bald vorübergehende Störung erlitt. Ein solcher Fall traf einmal ein, als Artaria durch voreilige Ankündigung von Quartetten Haydn großen Schaden zufügte. „Dieser Schritt verursacht, daß unser ferner Handel unterwegs verbleiben wird". Aber Haydn selbst lenkt wieder ein, indem er bald darauf schreibt: „Ich muß bekennen, daß ich meinen letzten Brief an Sie mit einem aufwallenden Geblüt geschrieben, nichts desto weniger hoffe ich daß wir gute Freunde bleiben werden . . . . die Sach ist nun so geschehen . ein andermahl werden wir beede behutsamer seyn". Einmal glaubte Haydn Grund zu finden, Artaria zürnen zu müssen und ersucht um Aufklärung „um mir meinen argwohn zu benehmen; ich wolte nicht, daß Sie mich dadurch auf immer disgutirten, zumahlen ich beständig Ihr guter Freund ware und verbleiben werde". Wiederholt beweißt ihm Haydn, daß er trotz vortheilhafterer Anerbietungen von anderer Seite ihm den Vorrang lasse, glaubt es aber auch anerkennen zu müssen daß ihn Artaria anderen Componisten vorziehe. Als Haydn einmal einige Symphonien französischen Verlegern zuerst anbot und ihm Artaria deßhalb Vorwürfe gemacht haben mag, antwortet ihm Haydn: „Ich wäre ungerecht und undankbahr, wenn Ich ihre Freundschaft so platterdings auf die Seite setzte . ich werde nie vergessen daß Sie mir vor Viellen den Vorzug gaben, ohngeachtet ich wohl weiß, daß ich bisweillen denselben vor andern verdiente". Und als Haydn selber Anträge stellt, da er „etwas Geld brauche" und Artaria neuerdings Arbeiten wünscht, antwortet Haydn: „Mein Fleiß über die 3 anverlangten Clavier Sonaten wird bürge seyn Ihre Freundschaft fernerhin zu erhalten". Dieser Fall, daß Haydn etwas Geld brauchte, traf allerdings öfters ein und Artaria zahlte dann immer in vorhinein das Honorar oder doch wenigstens den von Haydn gewünschten Theil. Einmal klagt ihm Haydn auch daß ihn „die großen mit ihrer bezahlung so lange warten lassen". Wer diese Großen waren, sagt ein späterer Brief: „ich habe hoffnung eine schuld von Sieben Jahren des Erzherzogs von Mayland [Ferdinand] bezahlter zu erhalten". Haydn's schon erwähnte

Klagen über Nachlässigkeit der Stecher wurden noch überboten von dem Ärger über die Unehrlichkeit der Copisten, welche unrechtmäßiger Weise geschriebene Musikalien verkauften. So z. B. dringt Haydn darauf, daß Artaria den Musikalienhändler Laugh (Lausch) vor den Bürgermeister citiren lasse, damit er gestehe, von wem er seine Quartette erhalten habe. „Herr von Augusti[2] ist mein alter guter Freund und wird Ihnen hierinfals ganz sicher beystehen, so wie Er mir schon einmahl in eben einer solchen *Affair* beygestanden". Haydn versichert bei seiner Ehre „daß solche von seinem Copisten, der der allerehrlichste Kerl ist, nicht sind copirt worden, sondern Ihr eigener Copist ist ein spitzbub, da er diesen Winter dem Meinigen 8 Species Ducaten anerboten, wan er ihm die 7 Worte zukommen ließe . . . . ungeachtet Sie alles in Ihrem Gewölb schreiben lassen, können Sie doch betrogen werden, weil die spitzbuben untenher *a parte* ein Notenpapier haben, worauf sie unbemerkt nach und nach die vor sich liegende stimme abstelen". Auch Musiker, Tost und Breunig, fanden sich, die heimlich Werke von Haydn Artaria und Andern antrugen und dadurch Streitigkeiten verursachten. Conrad Breunig aus Mainz hatte bei Artaria schon 1779 6 Duette für Violine und Viola verlegt und stand in unangenehmer Correspondenz mit Haydn. Dieser forderte Artaria auf, ihn und sich selbst zu vertheidigen; „wie weiter aber Sie mich von Herrn Breunig entfernen, desto angenehmere Dienste werden Sie mir leisten". Johann Tost der, wie wir gleich sehen werden, Haydn's Namen im Ausland mißbrauchte, war Violinist in der Esterházy'schen Kapelle von 1787—90. (Derselbe ist nicht zu verwechseln mit dem später zu nennenden Großhändler gleichen Namens.)

In der Chronik wurde schon darauf hingewiesen daß die Componisten, wenn sie ein Werk an eine bestimmte Firma verkauften, in vorhinein auswärtige Verleger von dem Erscheinen desselben benachrichtigten, die dann trachteten, dasselbe so bald als möglich zu erhalten, um dann mit dem Originalverleger concurriren zu können; sie abonnirten sogar darauf unter der Bedingung, die ersten Abdrücke zu erhalten, ehe noch das Werk

2 Johann Georg Augusti war Vice-Bürgermeister des Civil- und Criminal-Senates von 1788 bis 1801. (Siehe C. Weiß, Geschichte der Stadt Wien Bd II. S. 399.)

öffentlich ausgegeben und angezeigt wurde. Daher entstanden die Verdrießlichkeiten, die Haydn auch mit Artaria hatte, im Fall dieser mit der Versendung zögerte oder ein Werk zu früh anzeigte. Hummel in Berlin, Forster, Longman in London, Nadermann, Willmann, Sieber in Paris, Boßler in Speyer kommen hier wiederholt zur Sprache. Haydn schreibt Artaria gradezu bei Gelegenheit der Übersendung von Quartetten an Forster: „mir kan niemand verargen, daß, wan die Stücke gestochen sind, ich selbst noch trachte einigen gewinst zu erhalten, weil ich für meine werke nicht hinlänglich bezahlt bin, und weil ich eher ein Recht dazu habe als die übrigen Unterhändler. Hinführo werden Sie mit dem Accord zwischen uns behutsamer und schriftlich, ich aber für genugsame Bezahlung zu sorgen haben". Daß Artaria sich später das alleinige Eigenthumsrecht durch Vollmacht zu sichern wußte, sahen wir schon früher und werden später nochmals solcher Fälle begegnen.

Das erste Werk, das Haydn bei Artaria verlegte, waren 6 Sonaten für Clavier (Verlagsnummer 7). „Sollten sie einen nutzbahren abgang haben, so wird mich derselbe künftighin durch mehrere arbeiten überzeugen". Es folgten dann 6 Divertimenti (Verlagsn. 15); die ersten 12 Lieder (Verlagsn. 20); 6 Quartette (26 u. 27); 6 Symphonien, oder richtiger Ouverturen (33) ꝛc.

Die erstgenannten 6 Clavier-Sonaten (f. 16—20, 3), widmete Artaria den Schwestern Franziska und Marianne v. Auenbrugger, Töchter des rühmlich bekannten Arztes und musikalischen Schriftstellers Leopold v. Auenbrugger aus Graz, dessen kunstsinnige Familie auch von Mozart (1773) und von Nicolai (1781) besucht wurde. Franziska wird schon 1766 zu den nennenswerthen Clavierspielerinnen Wiens gezählt.[1] Nicolai[2] sagt von ihr, sie spiele meisterhaft auf dem Clavier und singe mit reiner Intonation und wahrem Affect; ihre Stimme sei ein tiefer Sopran. Zinzendorf hörte sie 1782 bei Fürst Adam Auersperg die Rolle des Renaud in Righini's „Armida" singen (S. 162). Noch 1796 rühmt Schönfeld Stimme und Gesang der nunmehrigen Freiin von Zois. Marianne, die jüngere liebenswürdige Schwester fand Nicolai schon sehr leidend. Sie starb bald

1 Hiller's Wöchentl. Nachrichten, 13. Stück.
2 Nicolai, Reise IV. S. 554.

darauf, am 25. Aug. 1782, im 23. Lebensjahre an der Abzehrung. Salieri, ihr Lehrer in Contrapunct, gab dann eine Clavierſonate von ihr »*primo et ultimo di Lei prodotto*« mit einer Ode bei Artaria heraus, die er als „Freund und Bewunderer ihres ſeltenen Talentes" in Muſik geſetzt hatte. Somit werden wir es erklärlich finden daß auch Haydn mit ungewöhnlicher Bewunderung von den Schweſtern an Artaria ſchreibt: „Der Beyfall deren Freilen v. Auenbrugger iſt mir der allerwichtigſte, indem Ihre Spielarth und die ächte einſicht in die Tonkunſt den größten Meiſtern gleichkommt: Beede verdienten durch öffentliche Blätter in ganz Europa bekannt gemacht zu werden". Und wenn er vordem ſagt: „übrigens hoffe ich mir mit dieſer Arbeith wenigſtens bey der einſichtsvollen weld Ehre zu machen", ſo geſteht er ſelbſt, daß er ſich beſondere Mühe gegeben. Auch ſuchte er der Sammlung durch eine aparte Idee einen gewiſſen Reiz zu verleihen, wobei er es jedoch für gerathen fand „um der Critic einiger Witzlinge auszuweichen", Artaria aufzufordern, „auf der andern Seite des Titelblats folgendes unterſtrichene beyzudrucken:

»*Avertisseement.*

Es ſind unter dieſen 6 Sonaten zwey einzelne Stücke, in welchen ſich etwelche Täcte einerley Idee zeigen: der Verfaſſer hat dieſes um den Unterſchied der Ausführung mit Vorbedacht gethan.

Dan ganz natürlich hätte ich ſtatt dieſen Hundert andere Ideen nehmen können; damit aber dem ganzen werke wegen einer vorbedachten Kleinigkeit (welche die Herrn Critiker und beſonders meine Feinde auf der üblen ſeite nehmen könnten) kein Tadel ausgeſetzt werden kan, derohalben glaube ich dieſes *avertissement*, oder ſo etwas dergleichen beyzufügen, indem es ſonſt dem abgang hinderlich ſeyn könnte . ich unterwerfe mich hierinfalls der einſichtsvollen meynung beeder Freilen v. Auenbrugger, an welche mein gehorſambſter Handkuß erfolgt".

Die Verlagshandlung glaubte Haydn's Hinweiß in folgender beſtimmterer Form wiedergeben zu müſſen:

Avertimento.

Tra queste sei Sonate vi si trovano due Pezzi che cominciano con alcune battute dell' istesso sentimento, cioè l'Allegro scherzando della Sonata No. II, e l'Allegro con brio della Sonata No. V. L'Autore previene

averlo fatto a bella posta, congiando però in ogn'una di esse la Continuazione del Sentimento medesimo.[3]

In dieſes Jahr fallen die letzten kleineren Kirchencompoſitionen aus dieſer Zeit (m. 20. 21). Faßt man dieſe ſeit 1771 entſtandenen Stücke dieſer Gattung zuſammen, ſo ergiebt ſich, im Vergleich zu den früheren, ein unleugbarer Fortſchritt. Alles iſt compacter und drängt den ſpäteren großen Aufgaben zu. Kaum eine dieſer Nummern zeugt von dem früheren, oft ſo ſichtbar läſtigen Zwang. Reichthum der Erfindung, Friſche, feſte Gliederung, Wohllaut und wirkungsvolle Stimmführung iſt ihnen Allen eigen. Fortan tritt auf dieſem Gebiete eine längere Pauſe ein. Erſt die 90er Jahre bringen noch einige und zwar der gediegenſten Compoſitionen dieſer Richtung.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

2 Violoncellconcerte (e. 7. 8) in Abſchrift erſchienen.
1 Flötenconcert (e. 10) ditto.

Über den bisherigen Engkreis hinaus ſehen wir Haydn's Ruf nun immer weitere Dimenſionen annehmen. Die kaum erwähnten Namen führen uns nach Frankreich und England. In einem Briefe an Artaria (27. Mai 1781) gedenkt Haydn zum erſtenmale ſeiner Verbindung mit Paris. Wir leſen: „*Monsieur* Le Gros, *Directeur* vom *Concert spirituel* ſchrieb mir ungemein viel ſchönes von meinem *Stabat mater*, ſo aldort 4 mahl mit größtem beyfall producirt wurde; die Herren batten um die erlaubnuß daſſelbe ſtechen zu laſſen. Sie machten mir den antrag, alle meine zukünftigen werke zu meinem nahmhaften beſten ſtechen zu laſſen, und ſie wunderten ſich ſehr, daß ich in der Singcompoſition ſo ausnehmend gefällig wäre; ich aber wunderte mich gar nicht, indem ſie noch nichts gehört haben; wan ſie erſt meine Operette *L'Isola disabitata* und meine letzt verfaßte Opera *La fedelta premiata* hören wurden: dan ich verſichere, daß der-

---

3 Nachricht. Unter dieſen Sonaten befinden ſich 2 Stücke, welche mit dem gleichen Gedanken beginnen, nämlich das Allo scherz. der Sonate II, und das Allo con brio der Son. V. Der Verfaſſer bemerkt im Voraus, dies abſichtlich gethan zu haben, verändert jedoch in jedem Satze die Fortſetzung deſſelben Gedankens.

gleichen arbeith in Paris noch nicht iſt gehört worden und vielleicht eben ſo wenig in Wienn; mein unglück iſt nur mein aufenthalt auf dem lande".

Le Gros,[1] dem es ſtets darum zu thun war, für ſeine Concerte die erſten Künſtler zu gewinnen, hatte ſich offenbar auch an Haydn gewendet.[2] Welchen Erfolg die Aufforderung hatte, werden wir gleich ſehen; zuvor aber wird es nöthig ſein, das dortige Terrain kennen zu lernen. Die *Concerts spirituels*, im J. 1725 durch Philidor gegründet, wurden im Schweizerſaal der Tuilerien an ſolchen Tagen abgehalten, an denen keine Oper ſein durfte. Jährlich fanden 24 ſtatt; zur Aufführung kamen Inſtrumentalſtücke und kirchliche Vocalcompoſitionen für Solo und für Chor. Le Gros war in der Reihenfolge der 8te Dirigent. Zu den Verdienſten, welche dieſe Concerte[3] zur Förderung der Tonkunſt überhaupt in Paris beitrugen, zählte auch ihr aneiferndes Beiſpiel zur Gründung ähnlicher Unternehmungen. So entſtanden in 1770 die Liebhaber-Concerte (*Conc. des amateurs*) durch d'Ogni und Delahaye mit Goſſec als Dirigent und dem bekannten Chevalier St. Georges als Solo-Violiniſt. Als die Geſellſchaft 1780 in die Galerie *Henry III.* überſiedelte, nahm ſie den Titel *Concert de la Loge Olympique* an und ihr Orcheſter beſtand aus den zur Zeit beſten Künſtlern. Ein Jahr zuvor wurden erſt Haydn's Symphonien durch den Violiniſten Fonteski in Frankreich eingeführt.[4] So groß war ihr Erfolg daß er die Directoren im J. 1784 ermuthigte Haydn aufzufordern, eigens für dieſe Concerte 6 Symphonien (a. 52—57) zu componiren, welche in Paris unter dem ſpeciellen Titel *Répertoire de la Loge Olympique* veröffentlicht wurden.[5] (Es war in

1 Le Gros, geb. zu Monampteuil 1739, geſt. zu La Rochelle 1793, war Sänger der großen Oper in Paris und ſeit 1777 Director der concerts ſpirituels bis zu deren Auflöſung in 1791.

2 Mozart componirte für dieſe Concerte die dreiſätzige Symphonie in D. (Köchel, Nr. 297).

3 Sie gingen in 1791 ein, wurden aber 1805 erneuert. Ihnen reihten ſich die in 1828 unter Habeneck entſtandenen noch heute blühenden *Concerts du Conservatoire* an.

4 Nach Fétis ſchon 1770 durch den Verleger Sieber in den *Conc. des Amateurs*.

5 *Grove, Dictionary of Music and Musicians, vol. I. p. 385.* Siehe auch *Fétis, Curiosités hist. de la mus.* p. 332 ff.

dieſen Concerten, wo Cherubini zum erſtenmale ein Werk von Haydn hörte und davon ſo mächtig ergriffen wurde, daß er ihn fortan wie einen Vater verehrte.) Haydn übergab ſeine Partitur einem Wiener Banquier, der beauftragt war, ihm das ausbedungene Honorar von 600 Francs auszuzahlen. Nach Aufführung der Symphonien verkauften die Directoren das Verlagsrecht um 1000 oder 1200 Francs und ſchickten Haydn auch dieſe Summe als Zeichen ihrer Verehrung.[6]

Jene Symphonien bildeten fortan den Grundſtock der Pariſer Programme und wurden auch in Wien raſch bekannt. Weitere Verbindungen ging Haydn mit den Muſikalienhändlern Nadermann, Willman und Sieber ein. Nadermann kaufte 1783 drei Symphonien und im nächſten Jahre erbietet ſich Haydn „abermals drei ganz neue, ſehr fleißig bearbeitete Symphonien, ſauber und correct geſchrieben, für 15 Ducaten bis Ende November einzureichen" und im Fall der Annahme das von ihm „verlangte Clavierſtück bei erſter Gelegenheit zu übermachen". In demſelben Jahre hatte Willmann wegen Quartette mit Haydn unterhandelt und ihm mit der Pränumeration 100 Ducaten verſprochen, wogegen aber Haydn Artaria den Vorzug ließ, obwohl mit nur 300 Gulden. In 1789 ſpricht Haydn von Symphonien, bei Sieber geſtochen, der in raſcher Folge deren 63 in Auflagſtimmen herausgab.[7] Später gab Le Duc, Nachfolger des Lachevardière, die bekannte Sammlung von 26 Symphonien in Partitur heraus, womit er die Deutſchen überholte. Wie raſch ſich die Pariſer Verleger der erſten Quartette Haydn's bemächtigten und in Stich herausgaben, ſahen wir ſchon früher (I. S. 333).

Haydn's Ruf ſtand in Paris bald ſo hoch daß man, um Werke wenig bekannter Componiſten gangbar zu machen, ſeinen Namen ſelbſt mißbrauchte. So erzählt Gyrowetz in ſeiner Selbſtbiographie (S. 45), daß er in Paris dem Orcheſter in der Probe ſeine Symphonien vorlegte und eine derſelben mit Befremden aufgenommen wurde, da ſie bereits als eine *Favorit-Pièce* von Haydn bekannt war. Gyrowetz konnte zwar ſeine Autorſchaft nachweiſen, allein der Irrthum war nicht mehr zu

6 *Fétis, Curios. hist.* p. 334.

7 *Deldevez, Curiosités musicales*, p. 28.

repariren. Er erfuhr dann vom Verleger Schleſinger daß dieſer drei Symphonien, als von Haydn componirt, von einem Violinſpieler, dem früher genannten Toſt angekauft und herausgegeben habe, worunter auch die in Frage ſtehende geweſen war. — Nach Carpani[8] hatte Haydn ein Jahr zuvor, ehe er die Einladung nach Paris erhielt, von dorther den Auftrag erhalten, eine Vocalcompoſition zu ſchreiben im Stile Lulli's oder Rameau's, von welchen man auch gleich Muſter beigelegt hatte. Sie wanderten natürlich zurück mit der Erklärung, wenn man etwas nach der Manier von Lulli oder Rameau verlange, möge man ſich an dieſe ſelbſt oder an ihre Schüler wenden; Haydn aber vermöge leider nur Haydn'ſche Muſik zu ſchreiben. —

Im Auguſt 1781 trat Haydn durch Vermittlung des engliſchen Geſandten in Wien, General Chs. Jerningham, in geſchäftliche Verbindung mit William Forſter in London, dem berühmten Geigenmacher, der ſich nun auch mit Muſikalienverlag abgab. Haydn's Name erſcheint in engliſchen Zeitungen zuerſt im J. 1765 (Ankündigung ſeiner erſten in Amſterdam gedruckten Quartette).[1] In den 70er Jahren wurden ſeine Symphonien in den Concerten von J. C. Bach und Abel und in jener der Virtuoſen Punto, Eichner und Lidl aufgeführt. Forſter veröffentlichte 129 Werke von Haydn und zahlte, im Hinblick daß dieſelben meiſtens ſchon in Wien und Paris gedruckt waren, anſtändige Honorare z. B. 20 Guineen für 6 Quartette (*en régard au contrat*); 70 Pfund Sterling für 20 verſchiedene Compoſitionen. Die Symphonien ſandte Haydn nicht in Partitur ſondern in den einzelnen geſchriebenen Auflagſtimmen; Sendungen dieſer Art betrugen bis über 2 Pfd. Stlg. an porto. Auf Forſter folgten Longman und Broderip, die am 1. Januar 1788 in der an dieſem Tage zum erſtenmale erſchienenen *Times*[2] 3 dem Prinzen von Wales gewidmete Symphonien (op. 51) und die 7 Worte (als Quartett arrangirt) ankündigten. Verdrießlichkeiten gab es auch hier mit den beiden Firmen. Seinen „allerliebſten" Monſieur Forſter wußte Haydn aber immer wieder

8 *Le Haydine*, p. 222.

1 Pohl, Haydn in London, S. 89 f.

2 *The Times, or daily Universel Register, printed logographically. 3 d.* Es war eine Fortſetzung des am 13. Jan. 1785 eingegangenen *London Daily Universel Register. (The fourth Estate, by F. Knight Hunt. 1850.)*

freundlich zu ſtimmen. „Ich bin zu ehrlich und rechtſchaffen (ſchreibt Haydn), als daß ich Sie kränken oder Ihnen ſchädlich ſein ſolle". Einmal aber hatte Haydn aus Verſehen einige Werke zweimal verkauft, was ihm bei ſeinem Beſuche in London eine Vorladung vor Gericht und Erlag einer Geldſtrafe zuzog.[3]

Vergebens ſuchte Lord Abingdon ſchon im Jahre 1783 Haydn zu bewegen, die Direction der damals gegründeten *Professional*- (Fachmuſiker-) Concerte zu übernehmen. Er ſchlug die Bitte ab, machte ſich aber anheiſchig, alles zu componiren, was man wünſchte, wenn man ihm die Summe von 500 Pfd. Stlg. geben wolle. So eröffnete denn Wilhelm Cramer als Dirigent das erſte der genannten Concerte (19. Febr.) und zwar mit einer Symphonie von Haydn. Auch die *Nobility* (Adels-) Concerte brachten ſeine Symphonien und führten ſein *Stabat mater* auf. Kein Virtuoſe durfte es unterlaſſen, ſein Programm mit Haydn's Namen zu ſchmücken; ſeine Quartette aber wurden ſelbſt im Muſikzimmer des Prinzen von Wales geſpielt, wobei der Prinz die Celloſtimme übernahm. Man beabſichtigte ſogar, um ſowohl den Namen Haydn zu verewigen als auch einen Beweis zu liefern, wie hoch der Engländer an Ausländern Kunſt und Genie ſchätze, Haydn ein Monument in der Weſtminſter-Abtei zu errichten, die feierliche Aufſtellung aber ſo lange zu verſchieben, bis er ſelbſt, von der engliſchen Nation eingeladen, in London eintreffen würde.[4] Als der Concert-Unternehmer Salomon immer energiſcher den Fachmuſikern entgegen trat, wendete auch er ſich an Haydn aber ohne Erfolg. Um ſo drängender wurde die Gegenpartei mit Cramer an der Spitze und faſt ſchien es dieſer glücken zu wollen, was wir aus einem Briefe Haydn's an Forſter erſehen, nach welchem es ſich nur um eine Antwort von Cramer handelte, um Haydn für London zu beſtimmen, wo ihm Forſter bereits ein Quartier offerirt hatte. Der Opernunternehmer Gallini mochte damals ebenfalls auf Haydn gerechnet haben, denn Haydn ſchrieb ihm im Juli 1787 einen Brief, ſeine Forderungen für Opern betreffend.[5] Daß ſchließlich Salomon Sieger blieb, iſt bekannt. —

3 Pohl, Haydn in London, S. 93 f.

4 Cramers Mag. d. Muſik. 1784, S. 194. Wienerblättchen 1784, 1. Juni.

5 Dieſer in ital. Sprache geſchriebene Brief, 2 Seiten umfaſſend, wurde im Juli 1872 in London in einer Auction verkauft.

Spanien.

Außer in Frankreich und England ſtand Haydn's Name auch in Spanien ſchon jetzt in hoher Achtung. Hier hatte ihn der Dichter Yriarte[1] in einem, 1779 in Madrid erſchienenen didaktiſchen Gedicht *La Música*[2] gefeiert. Dieſes mit 6 allegoriſchen Kupfern gezierte Werk beſingt in fünf gehaltreichen Geſängen mit poetiſcher Weihe die Tonkunſt in ihrem ganzen Umfang. Der letzte Geſang rühmt den Werth der Muſik bei Privat- und öffentlichen Feſten, den Einfluß muſikaliſcher Geſellſchaften und preißt namentlich die Inſtrumentalmuſik der Deutſchen und ihre Componiſten und insbeſondere Haydn wegen der Eigenthümlichkeit und Neuheit der Erfindung in folgenden Verſen:[3]

Dir, wunderbarer Haydn, Dir allein
Verlieh die reizende Camoene
Die Kunſt ſtets neu und immer reich zu ſein.
Dir lieh ſie jene Zaubertöne
Die in das Ohr voll Überraſchung ſchallen,
So oft erwiedert immer noch gefallen.

Viel eher wird der Beifall ſich verlieren
Der ſchönſten Töne, die die Herzen rühren,
Als Deine ſo erleſ'nen Melodien,
Durch Ausdruck, Kraft und edlen Styl
Bewundernswerth, ſich dem Gefühl
Der Welt und ihrer Dankbarkeit entziehen. —
Umringen gleich Dich in den neuern Zeiten
So manche Meiſter hochgeehrt,
Muß doch vorherrſchend Deiner Muſe Werth
Weithin und glänzend Deutſchlands Ruhm verbreiten.

Hier in Madrid, o Hoher! herrſchet Deine
Muſik im ſtill ſich übenden Vereine,
Und Deine Kunſt iſt unſrer Liebe Lohn;
Mit heilgem Lobe krönt Dich täglich ſchon
Der Beifall, der Dir laut entgegenſchallt,
Vom Strand des Manzanares wiederhallt. —

1 *Don Thomas de Yriarte*, geb. 18. Sept. 1750 zu Orotava auf der Inſel Teneriffa, geſt. zu Puerto de Sancta Maria in Andaluſien.

2 *La Musica, paema por D. Thomas de Yriarte, con superior permisso: en Madrid en la Imperenta Real de la Gazeta. 1779.* 3. Aufl. 1789. Überſetzungen: *La Musique, poëme, traduit par J. B. C. Grainville, et acc. de notes par Langlé. Paris, an VIII. — Music, a didactic Poem, transl. by John Belfour. London 1807. — La Musica, poema, tradotto da Gius. Carlo de Ghisi. Firenze, 1868.*

3 Sólo á tu número, Háyden prodigioso,
Las Musas concedieron esta gracia

Auch von anderer Seite wurde Haydn von Spanien aus gehuldigt. Luigi Boccherini damals ſchon hoch geſchätzt durch ſeine Kammermuſik, die ſich durch Gründlichkeit, melodiſche, leicht fließende, nur häufig allzu weiche Schreibweiſe auszeichnete,[4] ſtand zur Zeit in lebhaftem Verkehr mit Artaria, bei dem er mehrere Werke[5] verlegte. In einem ſeiner Briefe an Artaria dat. Arenas, Febr. 1781) bittet er die Verleger, an Sigr. Giuſeppe Haidn, der ihnen wahrſcheinlich bekannt ſein wird, in ſeinem Namen zu ſchreiben, daß er einer der leidenſchaftlichſten Schätzer und Bewunderer ſeines Genius und ſeiner muſikaliſchen Werke ſei, die in hohem Grade jene Auszeichnung verdienen, die ihnen zu Theil wird.[6] Artaria ſchickte den Brief an Haydn, der auch zu ſchreiben

---

De ser tan nuevo siempre, y tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas.
Antes serán los hombres insensibles
Del canto á los hechizos apacibles,
Que dexen de aplaudir las escogidas
Cláusulas, la expresion, y la nobleza
De tu modulacion, ó la estra ñeza
De tus doctas y harmónicas salidas.
Y aunque á tu lado en esta edad numeras
Tantos y tan famosos Compatriotas.
Tú solo por la Música pudieras
Dar entre las naciones
Vecinas, ó remotas
Honor á las Germánicas regiones.
Tiempo há que en sus privadas Academias
Madrid á tus escritos se aficiona,
Y tú amor con tu enseñanza premias;
Miéntras él cada dia
Con la inmortal encina te corona
Que en sus orillas Manzanáres cria.

4 Puppo, Violiniſt und Orcheſterdirector in Neapel, nannte Boccherini „die Frau Haydn's", damit treffend den beiderſeitigen Charakter ihrer Compoſitionen bezeichnend.

5 Die erſten bei Artaria verlegten Werke waren: 6 Quartette, *Baron du Beine* gew. op. 18; 6 ditto, op. 23; Concert für Violoncell, op. 34; 6 Trios für 2 Violinen und Baß op. 37.

6 *Spero mi faranno un favore, che io stimerò moltis^mo ed è che se alcuno di lor Sig^ri (come è probabile) conoscesse il Sigr. Giuseppe Haidn, scrittore da me, e da tutti aprezzato al Maggior segno, gli offra i miei rispetti, dicendoli che sono uno de i suoi più appassionati stimatori,*

beabsichtigte und sich deßhalb erkundigte wo dieser Ort Arenas [Provinz Santander] läge, kam aber nicht dazu und bat Artaria, bei gelegener Zeit demselben seinen „ergebensten Respect" auszudrücken.

Noch eine Auszeichnung empfing Haydn in dieser Zeit aus Spanien: der König (Karl III, gest. 1788) verehrte ihm „für einige überschickte Musikalien" eine goldene mit Brillanten besetzte Tabatière und zwar in der schmeichelhaftesten Art, indem der am kaiserl. Hofe accreditirte k. spanische Legationssecretär auf ausdrücklichen Befehl seines Monarchen das Geschenk unter Versicherung der steten vorzüglichen Gewogenheit des Königs Haydn persönlich in Esterház überreichte und über den Empfang nach Hofe berichten mußte.[7] — Endlich noch hatte Haydn nebst der bekannten Kirchencomposition „Die sieben Worte Christi am Kreuze", die bei ihm im J. 1785 für Cadix bestellt wurde, damals noch eine kleinere Arbeit zu liefern, deren er in einem Briefe (5. April) an Artaria erwähnt: „jene Quartette so ich dermahlen in der arbeith habe, und die helffte fertig, sind ganz klein, und nur mit 3 Stück, sie gehören nach spanien".

Nach so vielen Zeichen der Anerkennung vom Auslande traf es sich gut, daß man zu gleicher Zeit auch in der Heimat Haydn eine Auszeichnung zutheil werden ließ. Im Juli dieses Jahres kündigten Artaria & Co. in der Wiener Zeitung an, daß sie in der Herausgabe ihrer großen Porträt-Sammlung von Monarchen und hohen Fürsten, Helden, Ministern, Gelehrten und vorzüglichen Künstlern dieser Zeiten, hauptsächlich aber von Personen des Vaterlandes fortfahren werden. Den Anfang hatten die Porträte der verstorbenen Kaiserin, Kaiser Joseph, Erzherzog Maximilian, Feldmarschall Graf von Lascy, Freiherr von Loudon, Feldmarschall-Lieutenant Graf v. Wurmser gemacht. Als Fortsetzung sollten nur die Porträte von dem gefeierten Dichter Michael Denis[1] und von Joseph Haydn folgen. Haydn wurde

---

e ammiratori insieme del suo Genio, e Musicali componimenti dei quali qui si fà tutto quel apprezzo, che in riyor di Giustizia si maritano.

7 Wiener Zeitung 1781. Nr. 80.

1 Michael Denis, geb. 1729 zu Schärding, gest. 1800, 29. Sept. zu Wien als Hofrath und Custos der Hofbibliothek.

von J. E. Mansfeld[2] gestochen und trägt als Unterschrift die Horaz'schen Worte:

Blandus auritas fidibus canores ducere quercus.[3]

Haydn war somit als Mann des Tages mitten hineingestellt unter die ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit. Er dankte Artaria für die überschickten Exemplare, „ob aber solche abgehen? ist eine Neugierde. durch jene, so Sie mir überschickten, hatten bishero Bildhauer und Vergolder gewinnst". Doch waren der Fürst und Haydn von der Ausführung erfreut und Letzterer bittet Artaria, ihn, wenn er nach Wien kommt „bey dem so verdienstvollen Herrn von Mansfeld aufzuführen". —

Dem Porträt von Mansfeld ging, soviel bis jetzt bekannt ist, nur ein einziges aus jüngeren Jahren voraus. Es ist um 1770 von Lorenz Gutenbrunn auf Holz gemalt und stellt Haydn im Begriff zu componiren in stehender halber Figur dar, die linke Hand auf den Tasten eines Claviers ruhend, die rechte erhobene Hand eine Feder haltend. Es existirt von diesem Bilde ein unbedeutender Kupferstich und eine hübsche aber nicht ganz getreue Lithographie von Schiavonetti. — Das diesem Bande beigegebene Porträt fällt in die zweite Hälfte der 80er Jahre. Das Original in Miniatur, dem auch eine Haarlocke von Haydn beigefügt ist, ist in Aquarell auf Elfenbein gemalt und war ehedem im Besitz der Frau Josefa Freiin von Erggelet geb. von Henikstein, die es aus Haydn's eigener Hand empfing. Es blieb im Besitz dieser Familie, bis es im J. 1878 Frau Pauline Freiin

---

2 Joh. Ernst Mansfeld, geb. zu Prag 1738, 14. Juli, gest. zu Wien 1796, 22. Febr., Zögling der k. k. Akademie der bild. Künste, k. k. Stempelgraveur a. d. Schule des J. M. Schmuzer. Von ihm existiren auch vorzüglich gestochene Porträte von Metastasio, Sir Robert Murray Keith großbr. Gesandter in Wien, Joh. Thomas v. Trattnern, obige Grafen Hadik und Lascy ꝛc. Ein zweiter Mansfeld, Joh. Georg, war k. k. Hof-Antikencabinet-Zeichner, Kupferstecher und Inhaber einer Schriftgießerei; er war zu Wien geboren 1763 und starb daselbst 1817. Von J. G. Mansfeld *le jeune* existirt Mozart's Porträt, Brustbild in Profil nach Posch, Artaria 1789.

3 Vollständiger:

Tibi, qui possis
Blandus auritas fidibus canoris
Ducere quercus
In amicitiae tesseram.

von Weckbecker (geb. Freiin v. Erggelet) dem Muſeum der Ge-Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien als Geſchenk überließ.

Für den Herbſt erwartete Kaiſer Joſeph hohe Gäſte: den ruſſiſchen Großfürſten Paul[1] mit Gemalin, Herzog Fr. Eugen von Würtemberg mit Gemalin, begleitet von Prinz Ferdinand und Prinzeſſin Eliſabeth von Würtemberg. Die Großfürſtin Maria Feodorowna (geb. Prinzeſſin von Würtemberg und Schweſter der Eliſabeth), vermählt ſeit 18. Oct. 1776,[2] wird von der Wiener Zeitung als eine „vorzügliche Schönheit" geſchildert. Die hohe Frau nahm lebhaftes Intereſſe an Wiſſenſchaft und Kunſt und liebte und pflegte namentlich die Muſik, während ihr Gemal einen regen Forſchungsgeiſt bekundete. Die damals 15jährige Prinzeſſin Eliſabeth war die erklärte Braut des Erzherzogs Franz (nachmaligen Kaiſer), dem ſie am 8. Jan. 1788 angetraut wurde. Sie kam im Oct. 1782 wieder nach Wien, wohnte im Belvedere und empfing im angrenzenden Kloſter der Saleſianerinnen die Vollendung ihrer Erziehung. Mozart hatte vergebens gehofft, ihr Muſiklehrer zu werden; im Geſang wählte der Kaiſer ſtatt ſeiner Salieri („denn bei ihm iſt nichts als Salieri"), im Clavier wurde ihm Georg Summer, ein wenig bekannter Lehrer (ſpäter Hoforganiſt) vorgezogen.[3] Kaiſer Joſeph zeigte ſich der Prinzeſſin ſehr zugethan und war ſelbſt, wie alle Welt ſagte, ihr zu Liebe den Eltern entgegen gefahren; that gar zärtlich mit ihr, „küßte ihr unaufhörlich die Hände, eine nach der andern und öfters beide zugleich". Ihre Eltern reiſten als Graf und Gräfin von Gröningen, das großfürſtliche Paar als Graf und Gräfin von Norden. Erſtere waren am 10. Nov. angekommen. Am 16. Nov. gab ihnen Erzherzog Maximilian eine Muſik bei ſich, zu der auch Mozart geladen war und ſich als Clavierſpieler producirte. Am 22. Nov. traf das ruſſiſche Paar ein und nun folgten eine Reihe wiſſenſchaftlicher Beſichtigungen, geſellſchaftlicher Unterhaltungen und Theaterbeſuche. Da man auf den hohen Beſuch ſchon im Sommer vorbereitet war und derſelbe

1 Er beſtieg nach dem am 7. Nov. 1796 erfolgten Tode der Kaiſerin Katharina als Paul II. den ruſſiſchen Thron und ſtarb am 11. März 1801 eines gewaltſamen Todes.

2 Des Großfürſten erſte Frau, geſt. 26. April 1776, war eine Prinzeſſin Wilhelmine von Heſſen-Darmſtadt.

3 Mozart's Briefe 1781 Aug. — Dec. — Jahn, Mozart I. 634 ff.

anfangs früher erwartet wurde, ſchrieb Mozart über Hals und Kopf an ſeiner „Entführung“, in der Hoffnung, vor dem hohen Paar mit etwas Neuem auftreten zu können. Dann hoffte er wieder, bei dieſer Gelegenheit ſeinen „Idomeneo“ in neuer Bearbeitung vorführen zu können. Da man aber ſchon zwei Opern von Gluck („Alceſte“ ital., „Iphigenie auf Tauris“ deutſch) beſtimmt hatte, ſo wäre eine dritte für die Sänger zu viel geweſen und ſo mußte Mozart auch hier zurücktreten. Im Grunde verſtand ſich der Kaiſer ſelbſt nur ungern zu Gluck, denn von Herzen war er ſeiner Muſe nicht ſonderlich gewogen, ſo wenig wie der Bernasconi, Gluck's Lieblings-Sängerin, die auf ein Jahr mit 500 Ducaten engagirt war, dem Kaiſer förmlich aufgedrungen wurde und nun doch beſchäftigt werden mußte. Mit Mühe gelang es auch, ein Ballet zu Stande zu bringen, da daſſelbe nach Noverre's Abgang aufgelöſt worden war. Als Balletmeiſter wurde nun Crux auf kurze Zeit engagirt.

Sonntag den 25. Nov. gab der Kaiſer in Schönbrunn ein großes Feſt, dem die großfürſtlichen und herzoglichen Gäſte und Erzherzog Maximilian beiwohnten. Aufgeführt wurde im Schloßtheater Gluck's »*Alceste*« in italieniſcher Sprache; dann folgte ein maskirter Ball, zu dem 3—4000 Perſonen geladen waren. Man tanzte in mehreren Sälen Quadrille und andere Tänze in römiſcher Tracht, in ungariſcher Nationaltracht (mit der eigenen Landesmuſik), in tartariſcher-, Matroſen- und ſogenannten Straßburger Tracht; den Beſchluß machte ein glänzendes Souper. —[4] »*Alceste*« wurde am 3. 13. und 19. Dec. im National-Hoftheater in Gegenwart der Gäſte wiederholt; dieſelben beſuchten ferner Gluck's „Iphigenie auf Tauris“ (27. Nov., 9. Dec.), „die Pilgrimme von Mekka“ (5. Dec.); »*Orfeo*« (ital., 31. Dec.), das beliebte Singſpiel „die ſchöne Wienerin“ (Muſik von Umlauf), „Medea“ (von Benda), „die eingebildeten Philoſophen“ (von Paiſiello). — Am 14. Dec. wurden die Schauſpieler von dem kaum erſt (20. Oct.) eröffneten Leopoldſtädter Theater und die franzöſiſche Geſellſchaft vom Kärnthnerthor-Theater nach Schönbrunn berufen, wo ſie nach der Tafel Luſtſpiele aufführten. — Am 22. und 23. Dec. beſuchte der Kaiſer mit der Gräfin von Norden, Graf von Gröningen und Erzherzog Maximilian die jährliche

4 Wiener Zeitung Nr. 95.

Akademie der Tonkünſtler-Societät im Kärnthnerthor-Theater. Man hatte beabſichtigt, Haydn's ſeit 1775 nicht mehr gehörtes Oratorium „Tobias" aufzuführen, wählte aber dafür Haſſe's »*Sta. Elena al Calvario*«. Die für die Societät wenig ſchmeichelhafte Abänderung haben wir früher (S. 86) kennen lernen.

Am 24. December wohnte die Gräfin von Norden dem vom Kaiſer in ſeinem Salon veranſtalteten Wettkampf zwiſchen Mozart und Clementi bei. Mozart beſchreibt denſelben ſeinem Vater (16. Jan. 1782): „Der Kaiſer that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausſpruch, daß er zu ſpielen anfangen ſollte. »*La santa chiesa Catolica*«, ſagte er, weil Clementi ein Römer iſt. — Er präludirte und ſpielte eine Sonate, — dann ſagte der Kaiſer zu mir *allons* drauf los. — Ich präludirte auch und ſpielte Variationen, — dann gab die Großfürſtin Sonaten von Paeſiello her (miſerable von ſeiner Hand geſchrieben) daraus mußte ich die Allegro und er die Andante und Rondo ſpielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus und führten es auf 2 Pianoforte aus." Mozart ſagt dann noch daß der Kaiſer ſehr gnädig und, wie er aus ſehr guter Quelle erfuhr, recht zufrieden mit ihm war. Er ſchickte ihm auch nach der Production 50 Ducaten „welche ich dermalen recht nöthig brauche".

Dienſtag den 25. Dec., am erſten Weihnachtstag, ſpeiſte der Kaiſer mit den hohen Herrſchaften und wohnte Abends mit ihnen einem, in den Gemächern der Gräfin von Norden veranſtalteten großen Concerte bei. Es wirkten die vorzüglichſten in Wien anweſenden Künſtler beiderlei Geſchlechtes in dieſem Concerte mit, von dem die Wiener Zeitung etwas unklar ſagt „daß es den fürſtl. Eſterházy'ſchen Kapellmeiſter, den berühmten Herrn Joſeph Haydn zum Verfaſſer hatte", was faßt vermuthen läßt, daß, wenn nicht alle ſo doch die meiſten Compoſitionen von Haydn waren. Das von ihm aufgelegte Streichquartett wurde von dem uns bekannten Luigi Tomaſini aus Eſterház und von den Wiener Künſtlern Aſpelmayer, Huber und Weigl geſpielt und von der hohen Geſellſchaft „mit gnädigſten Beifall beehrt". Haydn „als Compoſitor" erhielt eine prächtige emaillirte mit Brillanten beſetzte goldene Doſe und jeder der genannten Herren eine goldene Tabatière. Während ihrer Anweſenheit in Wien hatte die Großfürſtin auch einige Muſik-Lectionen bei Haydn genommen und das Intereſſe das ſie ihm erwieß, ließ bei ihm

eine so wohlthuende Erinnerung zurück daß er im Jahre 1802 der nun verwittweten Kaiserin ein Exemplar seiner 3 und 4stimmigen Gesänge, auf welche er selber großen Werth legte, übersandte und dafür mit einem Dankschreiben, in dem sie jener Musik-Lectionen gedachte, und einem kostbaren Ring beehrt wurde.

Wenn sich auch der Großfürst nicht in gleichem Maße für Musik interessirt haben mag, konnte er sich doch rühmen daß ihn der Kaiser einer besonderen Werthschätzung würdigte, indem er ihn bei Besichtigung seiner Musik-Bibliothek auch auf die eigens für ihn von seinem ehemaligen Hofkapellmeister Gaßmann componirten Quartette aufmerksam machte, wobei er mit Wehmuth bemerkte: „Dies sind noch Rosen von meines Gaßmann's Grab". Der Kaiser schätzte denselben bekanntlich sehr hoch. Als sich dessen Frau nach seinem Tode weinend dem Kaiser zu Füßen warf, wurde auch er zu Thränen gerührt und äußerte: „Ich habe nicht nur einen vortrefflichen Künstler sondern auch einen der rechtschaffensten Männer verloren".

Übrigens verging fast kein Tag, wo nicht die hohen Herrschaften es sich angelegen sein ließen, hervorragende Künstler und Gelehrte, wissenschaftliche Sammlungen und Anstalten kennen zu lernen und verlohnt es wohl, sie bei diesen Gängen, die uns einen raschen Einblick in das mannigfach aufstrebende damalige Wien gestatten, zu begleiten. So hören wir von Besuchen bei Gluck und Metastasio; Besichtigungen der Hofbibliothek, des botanischen Gartens, wo der Professor der Chemie und Botanik, Bergrath Niclas Joseph von Jacquin die nöthigen Erläuterungen gab; der Universität, wo die Gäste vom *Rector magnificus* Probst Ignaz Parhamer, vom Universitäts-Kanzler, Graf Edmund Maria v. Arzt und Reichsgrafen Vassegg, den Directoren, Dekanen und Professoren empfangen und in die verschiedenen Hörsäle geleitet wurden. Höchst lehrreich gestaltete sich auch der Besuch der Akademie der bildenden Künste auf der neuen Universität, wo die vornehmsten Meisterstücke der Maler- und Bildhauerkunst vorgewiesen wurden; der Besuch der Sternwarte, wo der Director Abt Maximilian Hell über seine Reise in Lappland berichtete, worauf dann der Kaiser selbst die Stelle des Lehrers übernahm und mit bewunderungswürdiger Einsicht den Gebrauch der vorhandenen herrlichen Instrumente erklärte, besonders jene, welche der Kaiser in diesem Jahre aus dem Museum

des verstorbenen Prinzen Karl von Lothringen hatte übertragen lassen; Besuche des anatomischen und medicinischen Museums, wo Professor Jos. Barth die vornehmsten anatomischen Präparate vorzeigte und die Operation des grauen Staares erklärte; der anatomischen und chemischen Hörsäle, wo Professor v. Jacquin Experimente vornahm; des Bibliothek- und Naturalien-Saales; jener Säle wo unter Leitung des Lehrers Johann Baptist von Hagenauer die antiken und modernen Statuen, Vasen und Ornamente besichtigt wurden. Schließlich wurde noch die Hof-Buchdruckerei des Edlen v. Trattnern in der Josephstadt, die Bilder-Gallerie des Fürsten Liechtenstein und jene im kaiserlichen Belvedere und Hofrath und Leibmedicus Joh. Ingenhouß besucht, der die neuesten Entdeckungen in der Physik erklärte. Auf Befehl des Kaisers erschien auch der Lehrer des Taubstummen-Instituts Dr. Joh. Friedrich Storck, Priester der erzbischöfl. Cur, mit seinen Zöglingen in den Gemächern der Gräfin von Norden und erklärte im Beisein des Kaisers seine Lehrmethode und nahm mit seinen Zöglingen Prüfungen vor.[5]

Am 3. Januar 1782 besuchten Graf und Gräfin von Norden nochmals eine Vorstellung der »*Alceste*« und reisten dann am folgenden Tage nach Italien. Der Kaiser begleitete seine Gäste bis Mürzzuschlag und seine liebenswürdige Aufmerksamkeit erstreckte sich dann noch bis ins Herz von Steiermark, indem er seinen Besuch durch den Grafen Chotek als Reichskommissarius begleiten und auf seine Kosten in Graz im Theater die Aufführung einer *Opera buffa* und einen Ball im Redoutensaal abhalten ließ.[6] —

Im Jahre 1781 erschienen bei Artaria Haydn's erste „XII Lieder für das Clavier, gewidmet aus besonderer Hochachtung und Freundschaft der Freulen Francisca Liebe Edle v. Kreutznern", I. Theil. Das schöne Titelblatt war von dem tüchtigen C. Schütz erfunden und gestochen und auch sonst „alles deutlich und rein gestochen (nicht gedruckt)". Es sind die folgenden Lieder:

1. Das strickende Mädchen (Und hörst du kleine Phillis nicht).
2. Cupido (Weißt du mein kleines Mägdelein).
3. Der erste Kuß (Leiser nannt ich deinen Namen).

5 W. Ztg. 1781. Nov., Dec.
6 W. Ztg. 1782, Nr. 1—9.

4. Eine ſehr gewöhnliche Geſchichte (Philint ſtand jüngſt vor Bawets Thür).
5. Die Verlaſſene (Hör' auf mein armes Herz ſo bang zu ſchlagen).
6. Der Gleichſinn (Sollt' ich voller Sorg' und Pein).
7. An Iris (Ein Liedchen vom Lieben verlangſt du von mir).
8. An Thyrſis (Eilt ihr Schäfer aus den Gründen).
9. Troſt unglücklicher Liebe (Ihr mißvergnügten Stunden).
10. Die Landluſt (Entfernt von Gram und Sorgen).
11. Liebeslied (So lang, ach! ſchon ſo lang).
12. Die zu ſpäte Ankunft der Mutter (Beſchattet von blühenden Äſten).[1]

Die Dedication nennt uns ein bisher unbekanntes Haus, dem wir weiterhin bei einem zweiten und größeren Werke Haydn's nochmals begegnen werden.

Mit den Liedern trat Haydn mit dem damals in Wien beliebten Componiſten und Hof-Claviermeiſter Joſ. Anton Steffan[2] in die Schranken, der in den Jahren 1778—82 eine „Sammlung deutſcher Lieder für Clavier" in 4 Abtheilungen bei Kurzböck herausgab, von denen ſich die von ihm ſelbſt componirten Abtheilungen (I. II. IV.) durch Einfachheit und Lieblichkeit auszeichnen und ſehr beliebt wurden. Die Texte aus den damals beſten Dichtern lieferte ihm ſein Jugendfreund und Gönner Hofrath v. Greiner, an den ſich auch Haydn wandte und dann deſſen „Gutachten in Betreff des Ausdruckes" einholte. Wieder bittet Haydn um ein zweites Duzend „aber nur gute und mannigfaltige, damit ich dabey eine Wahl habe: dan es fügt ſich, daß mancher Text eine wahre Antipatie wider den Compoſitor oder der Compoſitor wider den Text hat". Haydn fürchtet auch daß eines der bereits fertigen Lieder (Nr. 12) „vielleicht wegen der ſtrengen Cenſur nicht wird erlaubt werden . mir wäre leyd darum, indem ich eine ausnehmend gut paſſende Aria darauf gemacht". Die Sorge war unnöthig; indem die Kritik ſich milde zeigte, eingedenk der eigenen Worte des Dichters: „Es iſt geſchehen"! Im Juni 1781 waren die erſten 12 Lieder fertig und Haydn ſang ſie ſeinem Freunde Abbé Stadler, als dieſer ihn zum erſtenmale in Eſterház beſuchte, ſelbſt am Clavier vor.

---

1 In der neuen Ausgabe bei C. F. Peters, Nr. 1351, ber. von Alfred Dörffel ſind aufgenommen: Nr. 3, 5, 6, 7, 8, 10 (bei Peters: Nr. 12, 27, 15, 28, 30, 26).

2 Geboren 1726 zu Kopidlno in Böhmen.

Die Texte von Nr. 4, 8 und 9 wahren ſchon in der 3. Abtheilung obiger Sammlung deutſcher Lieder für das Klavier" von Leopold Hofmann[3] benutzt worden, worüber Haydn an Artaria ſchreibt: „dieſe 3 lieder ſind von Herrn Capellmeiſter Hofmann (unter uns) elendig componirt; und eben weil der Prahlhans glaubt, den Parnaß alleinig gefreſſen zu haben, und mich bey einer gewiſſen großen welt in allen Fällen zu unterdrucken ſucht, hab ich dieſe nemblichen 3 lieder um der nemblichen groß ſein wollenden welt den unterſchied zu zeigen, in die Muſic geſetzt: »*Sed hoc inter nos*«. Haydn ſchreibt dann weiter: „beſonders aber bitte ich Euer Hoch Edlen dieſe Lieder niemanden zuvor abſpiellen oder ſingen oder gar aus abſicht verhunzen zu laſſen, indem ich ſelbſt nach deren Verfertigung dieſelbe in den critiſchen Häuſern abſingen werde: durch die gegenwart und den wahren Vortrag muß der Meiſter ſein Recht behaupten . es ſind nur lieder, aber keine Hofmaniſche Gaſſenlieder wo weder Idee, noch ausdruck, und noch viel weniger geſang herrſchet".

Haydn beabſichtigte urſprünglich, dieſe Sammlung Lieder „aus beſonderer Hochachtung der *Mademoiselle Clair* zu widmen. „Sie iſt die Göttin meines Fürſten (ſchreibt Haydn) und Sie werden wohl einſehen, was dergleichen Dinge für Eindruck machen"! Auch ſollten die Lieder erſt am 19. November, als am „Namenstag dieſer ſchönen" erſcheinen. Bald aber heißt es: „mit der Dedication ſteh ich noch in Zweifel: ob ich es jener oder einer andern dediciren werde".

Haydn war damals ſehr eingenommen von dieſen Liedern und meinte, daß dieſelben „durch den mannigfaltigen natürlich ſchönen und leichten Geſang vielleicht alle bisherigen übertreffen werden". Er verlangte 30 Ducaten Honorar, begnügte ſich aber dann mit einem Ducaten per Stück „aber niemand ſolle darum etwas wiſſen". —

Den 12 Liedern folgten 6 Streichquartette (d. 39—44), die erſten die Haydn bei Artaria verlegte. Er kündigte ihr baldiges Erſcheinen ſchon im December dieſes Jahres in der Wiener Zeitung alſo an: „Auch ſind die 6 ganz neuen Quartette

3 Hofmann war damals Chordirector bei St. Peter, ſpäter Domkapellmeiſter. Die erſten 24 Lieder ſind von Karl Triberth, unſerm ehemaligen Sänger in Eſterházy, nun Kapellmeiſter in Wien; die letzten 6 ſind von Hofmann.

dieſes großen Mannes in größter Beſchäftigung der Auflagen und hoffen es in ungefähr 4 Wochen herausgeben zu können". Über dieſe voreilige Anzeige war Haydn, wie wir ſchon ſahen, nicht wenig erzürnt. Er erlitt dadurch „bey Gott mehr als 50 Ducaten ſchade, indem ich viele Pränumeranten noch nicht contentirte und jene etwelchen auswärtigen gar nicht mehr überſchicken kann". Haydn ſagt ferner daß er „aus bloßer Freundſchaft und ferneren Vertrag" mit Artaria die Quartette nicht nach Berlin an Hummel ſchickte, der auch auf das Werk pränumeriren wollte d. h. um daſſelbe nachſtechen zu können. — Gleich der früheren Serie erhielt auch dieſe in der Berliner Ausgabe ihre eigene Bezeichnung: „Jungfernquartette", nach einer weiblichen Figur auf dem Titelblatt. Allgemeiner aber ſind ſie als die „Ruſſiſchen" bekannt, da ſie vermuthlich in den Appartements der Großfürſtin bei ihrem Wiener Beſuche geſpielt wurden und der Großfürſt ſpäter von Artaria ein Exemplar entgegen nahm. Haydn ſchickte ſie auch an den Prinzen Heinrich von Preußen (Bruder König Friedrich II.), der in Rheinsberg eine Kapelle und franzöſiſche Oper unterhielt, worauf er folgenden, vom Maler Dies [1] mitgetheilten Brief erhielt:

„Ich danke Denenſelben für die mir überſchickten Quartetten, welche mir ein großes Vergnügen machen. Beykommende Kleinigkeit, werden Dieſelben, als ein Merkmahl meiner beſondern Zufriedenheit annehmen; der ich übrigens mit Achtung verbleibe

Berlin, den 4. Febr. 1784.

Ihr wohlaffectionirter
Heinrich.

Die Kleinigkeit, die dem Briefe beigegeben war, beſtand in einer goldenen Medaille und dem Bildniſſe des Prinzen.

Von den, im Jahre 1781 gleichfalls bei Artaria aufgelegten *Six Divertissements à 8 Parties concertantes* (c. 8—13) liegen, wie früher erwähnt, Nr. 9, 10 und 11 in Haydn's Handſchrift als Barytonſtücke aus dem J. 1775 vor; auch Nr. 12 und 13 in Abſchrift erhalten, gehören in dieſe Rubrik. Sie bilden eine der letzten Fälle, wo Haydn ſelbſt dieſe Compoſitionen werth hielt, ohne weſentliche Veränderung auch dem Publikum zugängig zu machen.

Von den 5 Symphonien, die in dieſes Jahr fallen, iſt die erſte (a. 40) *La chasse* betitelt. Sie wurde, wie die Tradition

1 Biograph. Nachrichten, S. 70.

erzählt, nach des Fürſten Rückkunft von Paris, wo er ſich dieſesmal längere Zeit aufgehalten hatte, vor ihm aufgeführt. Haydn benutzte als letzten Satz (welcher der Symphonie den Namen gab) die Einleitung zum 3. Akt ſeiner Oper *La fedeltà premiata*. Es ließe ſich wohl annehmen daß dieſer Satz dem Fürſten beſonders gefallen haben mochte und ihm alſo Haydn durch die unerwartete Benutzung eine artige Überraſchung zu bereiten gedachte.[2] Haydn hat dieſe Symphonie auch ſelbſt für Clavier arrangirt, in welcher Form ſie noch in ſeiner Handſchrift exiſtirt und bei Artaria im Stich erſchien. Der glücklichen Rückkunft des Fürſten zu Ehren wurde auch ein Chor G-dur $^2/_4$ »*Al tuo arrivo felice*« geſungen, zu dem Haydn einen Satz aus einem Baryton-Trio verwendete, offenbar ein Lieblingsſtück des Fürſten. In gleicher Weiſe wurde ein andermal die Wiedergeneſung des Fürſten durch ein Barytonſtück, D-dur $^3/_4$, mit unterlegtem Text »*Dei clementi*« gefeiert.

Die ſogenannte Cäcilienmeſſe, Haydn's ſiebente, C-dur (l. 7) läßt ſich nur nach vorhandenen Auflagſtimmen in dieſes Jahr einreihen. In der Chronik wurde darauf hingewieſen daß dieſe Meſſe etwa für das in den Monat November fallende jährliche Feſt der Cäcilien-Congregation beſtimmt war. Dafür ſpricht auch der unverkennbar auf dieſelbe verwendete Fleiß und Ernſt, der im allzugroßen Eifer manche Nummer allzu lang werden ließ; dies mag auch die bedeutende Kürzung der Partitur (Breitkopf und Härtel Nr. 5) zufolge gehabt haben.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

4 Symphonien (a. 41—44) im Druck erſchienen.
1 Waldhornconcert (e. 11) in Abſchrift erſchienen.

Im Jahre 1782 ereigneten ſich drei Todesfälle, die Haydn, jeder in ſeiner Art, wohl recht nahe gegangen ſein mochten.

---

2 In Haydn's Katalog iſt ſowohl der Anfang der Symphonie als auch obiger letzter Satz als ſelbſtſtändige Symphonie thematiſch verzeichnet — ein Beweiß, wie wenig die oft citirte Zahl ſeiner Symphonien (118) mit der Wirklichkeit übereinſtimmt. Sind doch auch ſeine Ouverturen ebenfalls in dieſe Rubrik aufgenommen. Partitur und Auflagſtimmen erſchienen in jüngſter Zeit bei Ricter-Biedermann (Nr. 5).

In Wien verſchied am 12. April der Dichter Metaſtaſio im 84. Lebensjahre in demſelben Gebäude (großes Michaelerhaus) das er ſeit 1735 nicht verlaſſen hatte und deſſen Dach auch Haydn in ſeinen kümmerlichen Jünglingstagen beherbergt hatte. Haydn verdankte ihm damals (Bd. I. 162) eine gelehrige Schülerin in Marianne Martines und einen tüchtigen Lehrer in dem Italiener Porpora. Als Gegengabe hatte ihm Haydn mit *L'Isola disabitata* ein würdiges Denkmal der Erinnerung geſetzt.

Ein nicht minder ernſter Trauerfall war der Tod der verwittweten Fürſtin Maria Anna Louiſe Eſterházy. War doch ihr Gemal, Fürſt Paul Anton derſelbe, der Haydn zu ſeinem Vice-Kapellmeiſter ernannte. Die Fürſtin war Zeuge aller Wandlungen der Muſikkapelle ſeit jener Zeit; ſie ſah das Alte verſinken und den frühlingsverheißenden Übergang einer freier athmenden Muſik aufkeimen und deren Schöpfer zu ſein, konnte ſich Haydn mit gerechtem Stolze rühmen. Die Fürſtin ſtarb am 4. Juli, 71 Jahre alt und wurde in der Fürſtengruft zu Eiſenſtadt beigeſetzt.[1]

Zwei Monate früher, am 1. Mai, ſtarb auch Marie Thereſe, des Grafen Nicolaus Erdödy Tochter, vermählt ſeit 10. Jan. 1763 mit Paul Anton, älteſten Sohne des Fürſten Nicolaus Eſterházy. Abermals ein Wachruf an Haydn; hatte er doch zu dieſer Vermählung ſein erſtes größeres Werk, das Schäferſpiel *Acis e Galatea* componirt (I. 232). —

Im Herbſt dieſes Jahres beſuchten Graf und Gräfin von Norden auf ihrer Rückreiſe nach Petersburg abermals Wien. Der Kaiſer war ihnen bis Ems entgegen gefahren. Die Ankunft erfolgte am 4. October. An demſelben Abend beſuchten ſie das National-Hoftheater wo die Oper *La Contadina in corte* von Saechini gegeben wurde. Der Kaiſer gab ihnen abermals ein Feſt in der Orangerie in Schönbrunn, wozu die ganze Wiener Ariſtokratie geladen war. Am 13. Oct. war große Tafel im Augarten, wobei die Kaiſerliche Kammermuſik ſich hören ließ. Fürſt Auersperg veranſtaltete ihnen ebenfalls am 11. Oct. ein glänzendes Feſt in ſeinem Palais vor dem Burgthor. Der Garten war

1 *La bonne Princesse d'Esterhazi est morte hier au convent d'Eisenstadt a 11e du soir. (5. Juillet.)* Zinzendorf ſpricht ſpäter auch über ihr Vermögen und ihre Vermächtniſſe ſowie über ihr wohl erhaltenes Ausſehen *(à 70 ans elle avait l'air d'en avoir cinquante).*

prachtvoll illuminirt und auf dem Haustheater wurde die Oper *Armida* von Righini von Damen und Cavalieren aufgeführt. Mozart war diesmal glücklicher; er konnte ihnen ſeine am 16. Juli zum erſtenmale gegebene Oper „Die Entführung aus dem Serail" vorführen „wo ich (wie er dem Vater ſchreibt) für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren; theils um das ein wenig in Schlummer geſunkene Orcheſter wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anweſenden Herrſchaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen". Auch außerdem beſuchten die ruſſiſchen Gäſte faſt allabendlich das Theater, wo meiſtens Luſt- und Singſpiele gegeben wurden. Auch wiederholten ſie ihre Beſuche auf der Hofbibliothek und im Belvedere. Am 19. October erfolgte die Abreiſe. „Der Kaiſer hatte ſich diesmal kühl gegen die Gäſte verhalten, die Converſation war oft trocken, langweilig und einige Monate ſpäter konnte er ſeinem Bruder melden, daß die Correſpondenz mit dem Großfürſten erloſchen ſei".[2]

Aus einer brieflichen Mittheilung Haydn's an Artaria erſehen wir daß der Fürſt hoffte, die hohen Gäſte in Eſterház empfangen zu können. Haydn ſchreibt: „Was aber die Clavier-Sonaten mit einer Violine [Trios] betrifft, werden Sie noch ſehr lang in geduld ſtehen müſſen, indem ich nun eine ganz neue wellſche *Opera* zu verfaſſen habe, indem der Großfürſt und Seine Gemahlin, und vielleicht Sr Maj. der Kaiſer zu uns herab kommen wird". Es dürfte nicht unwahrſcheinlich ſein, daß die hohen Gäſte die kühlere Aufnahme zu raſcherer Abreiſe veranlaßte und ſomit auch der beabſichtigte Ausflug nach Eſterház unterblieb, wodurch wir um ein jedenfalls glänzendes Feſt gekommen ſind, das einzige und letzte obendrein, das in den achtziger Jahren ſtattgefunden hätte. —

Die Oper, welche Haydn in Arbeit hatte, die vorletzte die er für die fürſtliche Bühne ſchrieb, war *Orlando Paladino* (Ritter Roland), Libretto von Nunziato Porta. Das gedruckte Textbuch[3] unterließ es diesmal nicht, den erwarteten Gäſten gegenüber

2 Ad. Wolf „Fürſtin Eleonore Liechtenſtein". Nach Briefen und Memoiren ihrer Zeit. 1875. S. 184.

3 *Orlando Paladino, dramma eroicomico in tre atti, musica del celebre Sigr. Giuseppe Haiden. Da rappresentarsi nel teatro d'Esterhazi. l'anno 1782.*

mit Stolz auf den „berühmten“ fürſtl. Kapellmeiſter hinzuweiſen. Es traten folgende Perſonen auf:

Orlando, paladino	*Mons. Specioli.*
Pasquale, scudiero d'Orlando . . .	*Mons. Moratti.*
Angelica, regina del Cattai	*Madame Bologna.*
Medoro, amante d'Angelica	*Mons. Braghetti.*
Rodomonte, re di Barbaria	*Mons. Negri.*
Eurilla, pastorella	*Madame Specioli.*
Alcina, maga	*Mlle. Valdesturla.*
Licone, pastore \ *Caronte* /	*Mons. Dichtler.*

Ritter Orlando, in Angelica, Königin von Cattai verliebt, welche ſich mit ihrem Geliebten, Medoro, verborgen hält, zieht mit ſeinem Knappen Pasquale, einem feigen Pralhans, aus, ſie aufzuſuchen. Rodomonte, König der Berberei, macht ſich gleichfalls auf den Weg, um ſie vor Orlando, der auf die Macht ſeiner Waffen pocht, zu ſchützen. Er erfährt durch Fiſcher ihren Aufenthalt und bietet ſeinen Schutz an. Angelica fleht zur Zauberin Alcina, welche Orlando in einen eiſernen Käfig verſetzt. Sobald er wieder frei iſt, erneuert er ſeine Nachſtellungen. Angelica verzweifelt, will ſich ins Meer ſtürzen, wird aber von Medoro zurückgehalten. Beide entfliehen, von Orlando verfolgt. Wieder hilft Alcina: ein Ungeheuer vertritt ihm den Weg und er wird in einen Stein verwandelt. Wir ſtehen am Fluß Lethe, Charon wartet in ſeiner Barke, in der Ferne erblickt man das Elyſium. Orlando ſchläft auf einem Felſen und ſpricht im Traume; er glaubt ſich in die Unterwelt verſetzt und ſeufzt nach Angelica. Auf Alcina's Geheiß ſtreicht ihm Caronte die Stirne und nimmt ihm damit die Erinnerung an die Vergangenheit. Er erwacht und fühlt ſich ſeiner wahren Ritterpflicht wiedergegeben, befreit Angelica und den für ſie kämpfenden Medoro von einer Schaar Wilden. Beide, Angelica und Medoro, ſind nun am Ziel ihrer Wünſche und auch für Pasquale ſchlägt die Stunde: er reicht der wohlhabenden Fiſcherin Eurilla die Hand.

Zwei der bedeutenderen Sängerinnen der fürſtlichen Bühne, Valdesturla und Bologna traten hier zum erſtenmale zuſammen auf. Die Beſetzung war auch außerdem ſorgfältig gewählt und nebſtdem für die Schauluſt durch reichen Coſtume- und Decorationswechſel geſorgt. Es fehlte ſelbſt an einer ungewöhnlichen Effektſcene nicht: der Schildknappe Pasquale erſchien im 2. Akt geharniſcht zu Pferde und ſang eine bombaſtiſch klirrende Arie.[4] „Ritter Roland“ iſt die bis dahin einzige Oper Haydn's, die, wenn auch nicht vollſtändig, in geſtochenem Clavierauszug (Simrock) erſchien und die auch überhaupt die meiſte

4 *Vittoria! Vittoria! Trombette suonate le glorie cantate del grande Pasqual.*

Verbreitung gefunden hat. Es fanden Aufführungen statt: in Preßburg (im Carneval 1787) im Schauspielhause und im gräfl. Erdödy'schen Theater von der Kumpf'schen Operngesellschaft;[5] in Prag (1791);[6] in Wien ins Deutsche übertragen von Gierschek (9. Jan. 1792) im Schikaneder-Theater;[7] in Brünn[8] (1791 und 92); in Mannheim[9] (1792, 5. August und bis Ostern 1794 7 mal repetirt); auf dem Schloßtheater zu Pillnitz und im Hoftheater zu Dresden[10] (1792); in Frankfurt a/m[11] (1793 und 94); in Graz[12] (1793 u. 94); in Berlin im Nationaltheater[13] (1796, 6 mal); in Augsburg[14] (1802); in Hamburg[15] (1805, 31. März und 3. April).

In diesem Jahre erschienen bei Artaria 6 Ouverturen, fälschlich als Symphonien bezeichnet (b. 2—7). Nr. 2 und 6 sind die Einleitungen zu *L'Isola disabitata* und *La vera Costanza*, Nr. 7 zu „Tobias".[16] „Ich versichere Sie (schreibt Haydn an Artaria) daß Sie bey dieser Herausgabe, welche wegen Kürze der Stücke den stich sehr wohlfeil machen, einen nahmhaften gewinnst machen werden". Ursprünglich war die Sammlung auf 5 Stücke berechnet, für welche Haydn 25 Ducaten Honorar verlangte; auch machte er Artaria auf dessen Anfrage zu wissen „daß man stat *Sinfonie*, *overture* sezen soll, so ist Ihr zweifl gehoben". Die Sache zog sich aber derart in die Länge, daß Haydn fortfährt: „ich bin der Verzögerung wegen verdrießlich

5 Gotha. Th. Kal. 1788, S. 195. — 6 ditto 1792, S. 304.

7 Mozart's Schwägerin, Josepha Hofer, sang die Angelika, Schack den Roland, Gerl den Rodomonte.

8 Journal d. Luxus u. d. M.

9 Theater Kal. Mannh. 1795. S. 38 und 74; Journ. d. Lux. 1792: 5. Aug. mißfiel; 2. Sept. mit zweckmäßigen Abänderungen; 6. Sept. auf hohes Begehren; 18. Nov. auf höchsten Befehl. 1793. 14. Apr. auf höchsten Befehl. „Mit jeder Vorstellung wächst der Beifall dieser Oper". 29. April in Gegenwart des Königs von Preußen.

10 Allg. Mus. Ztg. 1799. Nr. 22.

11 Tasch. f. Th. Mannh. 1795. S. 99. Journal d. Luxus u. d. Moden.

12 Journal d. Luxus u. d. Moden.

13 L. Schneider, Gesch. d. Oper u. d. Opernh. in Berlin 1852, S. 277. Goth. Th.-Kal. 1799. S. 261.

14 Mus. Taschenb. auf d. J. 1805. her. von Mann. S. 198.

15 Berl. Mus. Ztg. von J. F. Reichardt. 1805. Nr. 39.

16 Diese Ouverture ist auch unter der eigenthümlichen Bezeichnung „Saul" bekannt. Die Auflagstimmen erschienen bei Simrock.

geworden, weil ich für dieſe 5 Stück von einem andern Verleger 40 Ducaten haben könnte, und Sie machen ſo viele weitläufigkeit von einer ſache, was Ihnen bey ſo kurzen Stücken 30ſachen Nutzen verſchaffet: machen Sie alſo der ſache ein Ende und ſchicken mir entweder Muſic, oder Geld". . . . Man ſieht, Haydn verſtand es auch, kategoriſch zu reden.

Gleichzeitig erſchien bei Artaria eine Cantate für eine Singſtimme »*Ah come il cuore mi palpita*« und eine Arie »*Or vicina a te mio cuore*« mit Orcheſterbegleitung. Die Cantate (n. 1) fand in Cramers Magazin der Muſik eine 42 Seiten lange Beſprechung unter dem Titel: Über die Schönheit und den Ausdruck der Leidenſchaft in einer Cantate von Joſ. Haydn". Sie iſt von Carl Friedrich Cramer in Kiel ſelbſt verfaßt, der einen Abdruck auch an Haydn ſchickte, was dieſer Artaria mit Befriedigung mittheilt. Die Arie (n. 2) ſcheint zu der früheren Oper *L'Incontro improviso* neu componirt zu ſein.

Wir ſtehen nun vor Haydn's achter, der wohlbekannten „Mariazeller Meſſe" (l. 8), in der Partitur-Sammlung von Breitkopf und Härtel Nr. VII. Dieſelbe wird unter allen bisher genannten Meſſen Haydn's am häufigſten aufgeführt. Das Autograph, das nach mehrfachem Beſitzwechſel endlich im Stifte Göttweig eine Ruheſtätte fand, trägt auf dem Umſchlage von des Autors Hand die Aufſchrift: *Missa Cellensis, fatta per il Signor Liebe de Kreutzner, composta di me Giuseppe Haydn 782.* Es iſt daſſelbe Haus „dem Haydn, wie wir zuvor geſehen, ſeine erſten 12 Lieder dedicirte. Der Beſteller der Meſſe war Anton Liebe Edler von Kreutzner, Militär-Verpflegs-Oberverwalter.[17] Deſſen Großvater, Benjamin Liebe, war General-Gewaltiger unter dem Commando des Prinzen Eugen von Savoyen und wurde 1706 vor dem Feinde erſchoſſen; der Vater, Franz Anton, diente als Unter-Offizier im Alexander-Würtemberg Regiment; zwei Brüder hatten Offiziersrang. Anton Liebe wurde 1757 bei Ausbruch des Krieges als Militär-Verwalter angeſtellt. In Folge der Verdienſte der Familie und der eigenen wurde er nach 24jähriger Dienſtzeit auf ſein Anſuchen am 20. März 1781 in den Adelſtand mit obigem Prädikat erhoben.[18] Unwillkürlich werden

17 Hof- und Staats-Schematismus.

18 Adels-Archiv. Nachkommen deſſelben leben noch heute in Wien.

wir hier zu der Vermuthung gedrängt daß der edle Verpflegs-Oberverwalter bei der zu hoffenden Erhebung in den Adelstand das Gelübde ablegte, dem gnadenreichen Wallfahrtsort Mariazell in Steiermark ein Dankopfer in Form einer Meſſe zu bringen und ſomit die Veranlaſſung zu einem Werke bot, das noch heute nach faſt hundert Jahren in ungeſchwächter Friſche daſteht. Es war die einzige Meſſe, die Haydn auf Beſtellung, und die einzige, die er für einen auswärtigen Ort ſchrieb, obendrein für einen Ort, der ihn an eine launige Epiſode aus ſeiner Jugendzeit erinnern mußte.[19]

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

4 Symphonien (a. 45—48) im Druck erſchienen.
1 Sextett Es-dur (c. 14) in Abſchrift erſchienen.

Im Jahre 1783 hören wir Haydn zum erſtenmale über ſeinen Naſen-Polyp, ein Erbübel ſeiner Mutter, klagen (I. S. 210). Er mußte ſich in Eiſenſtadt vom Wundarzte bei den Barmherzigen Brüdern den Polypen ſo oft unterbinden laſſen, als ſich dieſer tiefer ſenkte und ihm das Athmen erſchwerte. Diesmal griff das Übel Haydn beſonders an; er ſchreibt an Artaria: „mein wiederholter unglücklicher zuſtand, nemblich die gegenwärtige operation eines Polyp in der naſe verurſachte, daß ich bishero zur arbeith ganz unfähig war; Sie müſſen danenhero wegen denen liedern noch 8 oder höchſtens 14 Täge gedulden, bis mein geſchwächter Kopf mit Gottes Hülfe ſeine vorige ſtärke erlanget". Bei Haydn's erſtem Aufenthalt in London bot ſich ihm eine günſtige Gelegenheit, von ſeinem Feinde befreit zu werden. Der berühmte Chirurg John Hunter, mit dem Haydn ſehr befreundet war, wollte ihn beim Abſchiedsbeſuche gewaltſam zu einer Operation zwingen; Haydn aber ergriff die Flucht und nahm lieber den ungebetenen Gaſt mit ins Grab.[1]

Um die Zeit der Wiedergeneſung Haydn's ſchickte ihm Artaria Compoſitionen von Clementi (vermuthlich die damals bei ihm erſchienenen Sonaten op. 7 und 9, Verlagsnummer 32 und 36). Haydn erwiederte: „für die Clavier-Sonaten von Clementi

19 Vergl. Bd. 1. S. 121.
1 Pohl, Haydn in London, S. 210.

ſage ich verbundenſten Dank, ſie ſind ſehr ſchön. ſolte der Verfaſſer in wienn ſeyn, ſo bitte bey gelegenheit an denſelben mein Compliment". Haydn lernte Clementi in London näher kennen; beim Abſchiede verehrte ihm derſelbe einen mit kunſtvollem Silberbeſchlag geſchmückten Becher aus Cocosnuß. Noch ſpäter, als Clementi ſich in London mit Muſikalienverlag befaßte (erſt in Verbindung mit Longman und Broderip, dann allein), trat Haydn auch in geſchäftlichen Verkehr mit ihm.

Am 15. September feierte zu Wien im Fürſt Liechtenſtein'ſchen Palais Fürſt Nicolaus Eſterházy,[2] Sohn des Paul Anton (aus erſter Ehe mit Marie Thereſe, des Grafen Nicolaus Erdödy Tochter) ſeine Vermählung mit Marie Joſephine Hermenegild, (jüngſt geborene Tochter des verſtorbenen Fürſten Franz Joſeph Liechtenſtein); den Trauungsakt vollzog der Cardinal Fürſt Batthyáni Primas von Ungarn.[3] Haydn ſollte in dem jungen Fürſten im J. 1794 ſeinen vierten und letzten Herrn aus dem Hauſe Eſterházy begrüßen und in der jungen Fürſtin eine ihm beſonders wohlgewogene Gönnerin ſchätzen lernen. Wir werden Beide im genannten Jahre näher kennen lernen. Nicolaus war der erſte Sohn dieſes Hauſes der als Fürſt getraut wurde, indem erſt kurz zuvor, am 21. Juli, Kaiſer Joſeph ſämmtlichen Descendenten dieſer Linie den Fürſtentitel verlieh, deſſen bisher, ſeit 23. Mai 1712, nur die Erſtgeborenen und Majoratsherrn theilhaftig geweſen waren.[4]

Eine ſchon im J. 1779 in Abſchrift vorhandene Symphonie (a. 39) kam erſt jetzt (in Auflagſtimmen und arrangiert für Clavier) bei Artaria heraus. Haydn ſchreibt darüber an den Verleger: das lezte oder 4. Stück [Presto 2/4] dieſer Sinfonie iſt für das Clavier nicht *praticable* [wegen der vielen Triolen auf Einer Note], ich finde es auch nicht für nöthig, daſſelbe beyzudrucken: das wort Laudon [recte Loudon][5] wird zur beförde-

2 Fürſt Nicolaus war geboren am 12. Dec. 1765; die Fürſtin am 13. April 1768.

3 Wiener Zeitung, Nr. 76.

4 Der erſte Fürſt des Hauſes war Paul, ſeit 8. Dec. 1687; vgl. Bd. I. S. 204.

5 Ernſt Gideon Freiherr von Loudon, geb. 10. Oct. 1716 zu Trotzen in Liefland, trat 1742 in öſter. Dienſte und ſtarb 14. Juli 1790 zu Neutitſchein in Mähren. Er wurde in Hadersdorf bei Wien in dem Grabmal beigeſetzt, das er ſich ſelbſt hatte erbauen laſſen.

rung des Verkauffes mehr als zehen *Finale* beytragen". Und wirklich erſchienen nur die drei erſten Sätze, während auch der urſprüngliche vierte Satz in einer engl. Ausgabe (aus den J. 1784) von Tindal zu finden iſt. Der ſiegreiche Held Loudon war damals in Aller Mund und ſelbſt Schikaneder verherrlichte ihn in einem Liede.[6]

Als eine der früheſten Verlagswerke J. A. Hofmeiſter's und in äußerſt beſcheidenem Stich erſchien in dieſem Jahre ein Orcheſterſtück als Ouverture D-dur (b. 9), welches nach Anlage und Charakter weit eher als letzter Satz einer Symphonie zu betrachten iſt. Das Stück gab Hofmeiſter damals auch für Clavier allein arrangirt heraus.[7]

Haydn's letztes, in dieſem Jahre componirtes Violoncellconcert D-dur (e. 9) deſſen Autograph noch erhalten iſt, ſoll für ſeinen Freund Anton Kraft aus der fürſtlichen Kapelle beſtimmt geweſen ſein, den auch Beethoven bei ſeinem Tripelconcert im Auge hatte.[8] Es iſt das einzige, ſogar in 2. Auflage in Druck (bei André) erſchienene Violoncellconcert Haydn's.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

Arie »Dice benissimo« (n. 3), Einlagsnummer zur Oper *La Scuola de Gelosie* von Salieri, im Druck erſchienen.

Wir kommen nun zu Haydn's letzter, für das fürſtliche Theater verfaßten Oper. Die Original-Partitur[1] der *Armida* trägt die Jahreszahl 1783 und wird wohl im letzten Viertel dieſes Jahres geſchrieben worden ſein. Die erſte Aufführung war gegen Ende Februar 1784, denn Haydn ſpricht in einem Briefe an Artaria ſchon von der zweiten Aufführung, die Sonntag den

---

6 Sieg der beiden Helden Laudon und Coburg nebſt der Dankſagung des Herrn Schikaneder an das verehr. Publicum. Lied: All' Augenblick hört man was neues in der Welt, Beſonders von unſern Soldaten im Feld ....

7 In neueſter Zeit in Partitur und Auflagſtimmen bei Rieter-Biedermann erſchienen.

8 Thayer, Beethoven's Leben. II. S. 299.

1 Bibliothek der *Sacred Harmonie Society* in London. Haydn ſchickte die Oper nach London als Erſatz für den unvollendeten *Orfeo*.

29. dieſes Monats ſtatt fand. Nach dem bei Sieß in Oedenburg gedruckten Textbuch [2] traten folgende Perſonen auf:

Armida, maga, nipote d'Idreno.	*La Sigra Metilde Bologna.*
Rinaldo, guerriero del campo di Goffredo	*Il Sigr. Prospero Braghetti.*
Idreno, rè di Damasco, zio d'Armida	*Il Sigr. Paolo Mandini.*
Zelmira, damigella d'Armida . .	*La Sigra Costanza Valdesturla.*
Ubaldo, guerriero del campo di Goffredo.	*Il Sigr. Antonio Specioli.*
Clotario, guerriero del campo di Goffredo.	*Il Sigr. Leopoldo Dichtler.*

Idreno, König von Damaskus, hält Kriegsrath, um ſich von dem ihn belagernden Heere der Kreuzritter zu befreien und verſpricht ſeine ſchöne, in Zauberkünſten erfahrene Nichte Armida demjenigen zur Frau, der es zuerſt wagt, gegen den Feind zu ziehen. Rinaldo, der ſtärkſte Held im chriſtlichen Lager, den Armida durch Liſt und Verführung in ihrer Nähe gefangen hält, gelobt, in Liebe zu ihr entbrannt, dieſen Preis zu erringen und gegen ſeine eigenen Leute zu ziehen. Wiederholt ermahnen ihn Ubaldo und Clotario, zwei ſeiner Waffenbrüder, zur Umkehr. Als letzten Verſuch und kräftigen Gegenzauber hält ihm Ubaldo ſeinen Diamantſchild vor. Rinaldo ſchwankt: hier die Liebe dort die Pflicht und Ehre. Das Rechtsgefühl ſiegt, er kehrt ins Lager zurück. Armida folgt ihm ſelbſt dahin, bleibt aber unerhört. In ihrem Zauberwald treffen wir ſie wieder. Vergebens ruft ſie all' ihre Künſte zu Hülfe, Rinaldo zeigt ſich ſtandhaft; auch gelingt es ihm, mit dem Schwert einen Streich gegen den mitten im Walde befindlichen Myrthenbaum zu führen, worauf der Wald verſchwindet und Damaskus im offenen Felde erſcheint. Das Heer iſt in vollem Marſch. Verzweifelt ſucht Armida noch einmal Rinaldo wankelmüthig zu machen aber er folgt den Kriegern, verſprechend, nach beendigtem Kriege zu ihr zurückzukehren, worauf Armida ohnmächtig in Idrenos Arme ſinkt.

Das Textbuch weicht in mehreren Punkten von der bekannten Erzählung ab, um (wie die Vorrede ſagt) die nöthigen theatraliſchen Auftritte zu verſchönern. Die Beſetzung war eine vorzügliche und mußte dieſe einzige ernſte Oper von Haydn (wenn man *L'Isola disabitata* nicht als Oper gelten laſſen will) den beſten Eindruck gemacht haben. Auch Haydn ſchien zufrieden, denn er ſchreibt an Artaria daß die Oper zum zweitenmale „mit allgemeinen Beyfall aufgeführt wurde" und fügt noch bei: „Man ſagt es ſeye bishero mein beſtes Werk". Er beabſichtigte auch,

2 *Armida, dramma eroico. Da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sigr. Principe regnante Nicolò Esterhasi de Galantha. Posto in musica del Sigr. Maestro Hayden. l'anno 1784.*

Armida im Druck herauszugeben, doch müſſe ſich Artaria gedulden, „indem ich es gerne der Welt in ihrer ganzen Geſtalt zeigen möchte". Dazu kam es wohl nicht, doch erſchienen mehrere Arien in Stich bei Artaria. Aufführungen der Oper in deutſcher Sprache waren in Preßburg 1785, 16. Oct. von der Kumpf'ſchen Geſellſchaft auf dem gräflich Erdödy'ſchen Theater, wobei der Kaiſer zugegen geweſen ſein ſoll, der aber an demſelben Tage das Ritterfeſt des Maria-Thereſien-Ordens in Wien beging; in Wien im Schikaneder Theater 1797 als Akademie zum Vortheile des Orcheſters; in Turin, Jan. 1805 im Carneval bei Eröffnung des Theaters.

Im Nationalhoftheater kam am 28. und 30. März 1784 Haydn's Oratorium *Il Ritorno di Tobia* als Akademie der Tonkünſtler-Societät zur Wiederaufführung. Haydn hatte das Werk zum Theil umgearbeitet und wie wir früher ſahen, 2 neue Chöre dazu geſchrieben, von denen der ſogenannte „Sturmchor" D-moll (m. 14) mit unterlegtem lateiniſchen Text (*Insanae et vanae*) als Offertorium in Kirchen und als Motette mit deutſchem Text („Im Augenblick entſchwindet") in Concerten noch heute oft geſungen wird. Haydn dirigirte perſönlich und hatte vortreffliche Soliſten: Sigra Anna Storace, Katharina Cavalieri, Thereſe Teyber, Karl Friberth und Sgr. Steffano Mandini. Der damaligen Sitte gemäß wurde zwiſchen den beiden Abtheilungen ein Concert geſpielt; am erſten Abend von dem iriſchen Violin-Virtuoſen Abraham Fisher, am zweiten Abend von Freyhold, Flötiſten der Kapelle des Curfürſten von Mainz.

Im Sommer empfing Haydn den Beſuch zweier Männer, Kelly und Bridi, die eigens aus Wien kamen, ihm perſönlich ihre Verehrung zu bezeugen. Der Irländer Michael Kelly,[5] Mitglied der italiäniſchen Oper in Wien und damals 20 Jahre alt, war kurz zuvor in Italien auf den bedeutenderen Bühnen mit Beifall aufgetreten. Er konnte alſo Haydn ebenſowohl über die Opernverhältniſſe Italiens als auch über Englands Muſikleben Auskunft geben, zwei Länder, die damals Haydn beſonders intereſſirten; zudem war er von Mozart gerne gelitten und wußte

3 Goth. Th.-Kalender 1787, S. 201.

4 Wiener Zeitung 1785. Nr. 84.

5 Kelly debutirte in der erſten Vorſtellung der ital. Oper am 22. April 1784.

natürlich auch über die italiäniſche Oper in Wien, über Perſonal und Programm genaue Auskunft zu geben, alſo Stoff genug zu anregendem Meinungsaustauſch. Der ſchon in der Chronik genannte Giuſeppe Ant. Bridi, ein damals ſehr junger wohlhabender Kaufmann aus Roveredo (ſpäter Wiener Großhandlungs-Gremialiſt) war wegen ſeiner ungewöhnlichen Bildung und ſeines muſikaliſch geſchulten Singtalentes in allen ſeinen Kreiſen Wiens ſehr geſchätzt und, gleich Kelly, ein Freund und Verehrer Mozart's. Schönfeld nennt (1796) ihn als Dilettanten geradezu „die Krone aller unſerer Tenoriſten" deſſen ſanfte melodiſche Stimme aus dem Herzen ſchöpft und zum Herzen ſpricht. In ſeinem reizenden Park zu Roveredo erbaute er ſpäter einen Tempel der Harmonie, indem er den größten Männern der Tonkunſt Denkmäler mit Inſchriften, verfaßt von J. B. Beltramo, gelehrtem Prieſter in Roveredo, aufſtellte.[6] Jene auf Haydn lautet:

JOSEPHUS HAYDENUS
NATIONE GERMANUS
VEL. OB. EIVS · MODOS . MVSICOS
DE · DEO · CREANTE
DEQVE · CHRISTO · IN · CRVCE · LOQVENTE
TOTO · ORBE · CLARISSIMVS

Decessit. a. MDCCCVIIII.

Kelly und Bridi verlebten drei höchſt angenehme Tage bei Haydn. Sie fuhren in ſeiner Geſellſchaft mit fürſtlicher Equipage rundum, all' die maleriſchen Umgebungen „dieſes Paradieſes auf Erden" (denn für ein ſolches hielt es Kelly, wie er eigens betont) kennen zu lernen; ſahen und bewunderten die Künſtler die einſtimmig des Fürſten Edelmuth und übergroße Güte prieſen, ſowie ihn auch ſeine Beamten vergötterten. Kelly nennt ausdrücklich Eiſenſtadt (ſtatt Eſterház) als Ort ſeines Beſuches[7] und ſpricht nur obenhin, gleichſam vom Hörenſagen von der italiäniſchen Oper, von deutſcher und franzöſiſcher Komödie und vom Marionettentheater,[8] hatte alſo keiner eigentlichen Opernvorſtellung

6 Eine Beſchreibung des Ortes giebt das Werkchen: *Brevi notizie intorno ad alcuni piu celebri compositori di musica. Rovereto 1827.*

7 Reminiscenſes, vol. I. p. 221.

8 Franzöſiſche Vorſtellungen hatten nie ſtatt gefunden und die Marionette war längſt in Ruheſtand verſetzt.

beigewohnt, über die er sich doch gewiß näher geäußert haben würde. Der Fürst hatte zwar Ordre gegeben, daß sich Haydn des fürstlichen Wagens bediene, allein er selbst war offenbar abwesend und hatte also das Personal Ruhetage. Kelly's übriger Ortographie Wiener Ortsnamen entsprechend[9] dürfen wir also kaum fehlgehen, wenn wir den Besuch nach Esterház (»*abounding in wood and water, and all Kinds of game*«) verlegen.

In diesem Jahre kam Franz Anton von Weber (nachmals der Vater des Carl Maria v. W.) nach Wien,[10] um seine Söhne Fritz und Edmund, im Alter von 23 und 18 Jahren, zur höheren Ausbildung in der Musik einem Manne von Ruf zu übergeben. Seine Wahl fiel auf Haydn und dieser übernahm die jungen Leute um ein angemessenes Honorar (je 150 Ducaten).[11] Hatte Anton seiner Vaterpflicht somit Genüge geleistet, so dachte er nun auch an sich. Seit einem Jahre Wittwer bemächtigte sich des 50jährigen Mannes plötzlich wieder die Liebe im Anblick der reizenden siebzehnjährigen Genovefa v. Breuner. Sie war von ihren Eltern (aus Oberdorff bei Kaufbeuern in Bayern) ebenfalls zur musikalischen Ausbildung nach Wien gebracht worden und Weber's Söhne hatten in dieser Familie bereits eine angenehme Heimat gefunden als der Vater, einem etwaigen Bruderzwist vorbeugend, das Herz der Tochter für sich selbst eroberte und sie am 20. Aug. 1785 zum Traualtar führte. Daß v. Weber seinen Aufenthalt auch musikalisch ausnutzte, sahen wir in Betreff der Haydn'schen Oper „Die belohnte Treue" schon früher. Im Jahre 1788 kam Franz Anton wieder nach Wien, um seine Söhne von Wien abzuholen. Fritz, der später der erste Musiklehrer seines Halbbruders Carl Maria wurde, war auf Haydn's Verwendung am 1. April als Violinist in die fürstl. Kapelle aufgenommen worden, die er nun, nach wenigen Monaten, schon im

9 Hantz Garden (Augarten), Luxemburg (Laxenburg), Grauben Street (Graben), Canatore Theatre (Kärnthnerthor-Theater).

10 Ein Mitglied dieser Familie war in Wien 17 Jahre früher gestorben. Wir lesen im Wiener Diarium 1766, Nr. 99: Gest. am 5. Christm. d. Hochedelgeb. Hr. Carl Friedrich v. Weber, S. reg. herzogl. Durchl. zu Württemberg-Stuttgard geh. Cab. Secr. u. S. Hochf. Durchl. v. Thurn u. Taxis wirkl. Hofrath, auch k. Reichspostmeister zu Canstadt in Schwaben, beim schwarz Adler auf d. Laimgrube, alt 33. (Im Todtenprotokoll als am 4. Dec. gest.)

11 Max Maria v. Weber, Carl Maria v. Weber, ein Lebensbild Bd. I. S. 15.

September wieder verließ. Edmund, den Haydn besonders schätzte, widmete seinem Lehrer später 3 Streichquartette (op. 8, Augsburg bei Gombart & Co.) und Haydn wiederum wahrte sich das Andenken in dem Schüler in folgendem Stammbuchblatt:

Fürchte Gott — Liebe deinen Nächsten — und Deinen
Meister Joseph Haydn so Dich von Hertzen lieb hat.
Estoras den 22 May 788.[12]

Wiederum konnte sich der Fürst von Esterház nicht trennen, obwohl die Hälfte des Theaters theils krank theils abwesend war. Noch am 20. Nov. klagt deßhalb Haydn, sich bei Artaria entschuldigend, daß er dadurch mit der Arbeit aufgehalten sei und nur trachten müsse, den Fürsten zu unterhalten. Dieser lange Aufenthalt mußte Haydn diesmal um so verdrießlicher sein, da er sicher schon davon benachrichtigt sein mußte, daß man in Wien eine seiner Opern zur Aufführung vorbereitete. Ob er schließlich doch noch zu rechter Zeit von Esterház wegkam, bleibt dahingestellt. —

Wir wissen aus der Chronik (S. 127) daß am 5. Nov. im Schauspielhause nächst dem Kärnthnerthore die Gesellschaft des Schikaneder und Kumpf eine Reihe von Schau- und Lustspielen, Singspielen und Opern begann und daß sie zu den besseren zählte. Sonnabend den 18. Dec. kam nun auch Haydn's Oper „Die belohnte Treue" zur Aufführung. „Das Haus war um 6 Uhr so voll, daß, ungeachtet des großen Raumes, mehr als 600 Personen wieder zurück mußten".[13] Der Kaiser, der die Vorstellungen dieser Gesellschaft wiederholt besucht hatte, war auch an diesem Abend mit seinem ganzen Hofstaat zugegen. „Bei der vortrefflichen Musik eines Heiden, und der richtigen Vorstellung derselben, konnte es dem Stücke an allgemeinem Beifall nicht fehlen. Sie wurde Montag den 20. dieses wiederholt".[14] Die Einnahme am ersten Abend (bei ausverkauftem Hause) betrug 713 fl., welche Summe nur einmal, bei Paisiello's „König Theodor" überschritten wurde (752 fl.). Die Gesellschaft ging

12 Das Stammbuch besitzt Heckel in Mannheim. Dr. Johannes Brahms hatte die Güte, mir eine Photographie obigen Blattes während seines Aufenthaltes in Ziegelhausen bei Heidelberg zuzusenden.

13 Wiener Zeitung, 22. Dec.

14 Wienerblättchen, 22. Dec.

dann nach der 31. und letzten Vorſtellung [15] (6. Feb. 1785) nach Preßburg zu Graf Erdödy.

In dieſem Jahre gab nun auch Artaria das am meiſten bekannte Clavierconcert D-dur von Haydn (i. 3) heraus, „das einzige das bisher in Stich erſchienen iſt". (?) Als Vorlage diente die Mainzer Ausgabe Nr. 7 (Schott) und dieſe wieder »*copié d'apres le Journal de pieces de clavecin de Mr. Boyer à Paris*«. Im März 1785 kündigte auch Torrieella dieſes und noch ein zweites früheres Concert „von dem berühmten Herrn Joſeph Haydn" an. Dies letztere G-dur (i. 2) war vordem in Amſterdam, London und Paris in Stich erſchienen. Mit obigem Concert, deſſen letzter Satz uns lebhaft ins Ungerland verſetzt, ſchloß Haydn zu rechter Zeit dieſes Feld ſeiner Thätigkeit ab, es an Mozart abtretend; dafür aber entſchädigte er reichlich durch ſeine nun folgenden Clavier-Sonaten und Trios.[16]

Wir finden gleichzeitig in der Wiener Zeitung auch die Anzeige einer „Sammlung neuer Tanz-Menuetten", für Violin primo, ſecondo, Baſſo und abwechſelnden blaſenden Inſtrumenten, obligat, und nicht obligat, erſt verfaßt für die Kunſthandlung Artaria Comp. Schon ſeit 12 Jahren ſind von Herrn Haydn keine Tanz-Menuetten herausgegeben worden, nun werden dieſe wohl willkommen ſein! [17] — Dieſen folgten „XII neue deutſche Tänze für das Clavier geſetzt, welche in dem kleinen Redouten-Saal in Wien aufgeführt wurden".

Das zweite Dutzend Lieder erſchien in dieſem Jahre ohne Dedication. Einige Nummern waren ſchon 1781 fertig; damals verlangte Haydn von Artaria „3 neue zärtliche Texte, weil faſt alle die übrigen von einen luſtigem ausdruck ſeyn; der Inhalt

---

15 Die Einnahmen der 31 Vorſtellungen betrugen 11786 Gulden, die Unkoſten im Ganzen 7856 Gulden.

16 Das Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde beſitzt aus der Sammlung des Cardinal-Erzbiſchofs, Erzherzog Rudolph, 9 Cadenzen von Haydn in Abſchrift. Clementi gab bei J. Cappi (Verlagsn. 430) heraus: Musique caracteristique ou Collection de Preludes et Cadances pour le Clavecin ou P. F. comp. dans le style de Haydn, Mozart, Kozeluch, Sterkel & Vanhal. (Auch Clementi ſelbſt iſt vertreten.) In Haydn's Manier ſind 2 Präludien und 1 Cadenz.

17 Sie ſind auch bei Artaria als *Racolta de (14) Menuetti Ballabili per vari instrumenti* erſchienen.

kann auch traurig seyn, damit ich schatten und licht habe, wie bey den ersten zwölf". Es sind folgende 12 Lieder:

1. Warnung an Mädchen (Jeder meint, das holde Kind).
2. Ernst und Scherz (Lachet nicht Mädchen).
3. An die Geliebte (O liebes Mädchen, höre mich).
4. Lieb um Liebe (Wüßt' ich daß du mich lieb).
5. Gebet zu Gott (Dir nah' ich mich, nah' mich dem Throne).
6. Frohsinn und Liebe (Auch die Sprödeste der Schönen).
7. Trauergesang (O! fließ ja wallend fließ in Zähren).
8. Zufriedenheit (Ich bin vergnügt, will ich was mehr).
9. Das Leben ist ein Traum (Das Leben ist ein Traum).
10. Lob der Faulheit (Faulheit, endlich muß ich dir).
11. Minna (Schon fesselt Lieb' und Ehre mich).
12. Am Grabe meines Vaters (Hier sein Grab bei diesen stillen Hügeln).[18]

Ein einzelnes Lied schrieb Haydn in den 80er Jahren in Folge der Aufforderung einer Offizierstochter aus Coburg. Der eingeschickte Text (20 Strophen!) schilderte in einem wirklichen Erlebnisse die Schlauheit eines Pudels, der einen weggelegten Thaler richtig aufzufinden wußte. Die Einsenderin, die in einen Hauptmann, den Besitzer des Pudels, verliebt war, hoffte durch eine Überraschung ihn fester an sich zu ketten und da er ein Verehrer Haydn's war, bat sie nun diesen, das kleine Abenteuer in Musik zu setzen, doch bemerkte sie zugleich daß sie arm sei und daher hoffe, daß er sich mit dem beigelegten Ducaten begnügen werde. Haydn schrieb das Lied, schickte es sammt dem Ducaten an die Schöne ab, erbat sich aber scherzweise von ihr ein Paar Strumpfbänder zur Strafe dafür daß sie daran zweifelte, ein Componist könne einer Dame nicht auch ohne Eigennutz gefällig sein. „Die Bänder, aus rother und weißer Seide mit einer gemalten Guirlande und Vergißmeinnicht kamen richtig an und Haydn bewahrte sie sorgfältig bei seinen Juwelen auf".[19] Das harmlose Lied, B-dur 2/4, beginnt „Die ganze Welt will glücklich sein" und erschien in Wien und Leipzig unter dem Titel Der schlaue Pudel (Der schlaue und dienstfertige Pudel, auch Pudelromanze).

---

18 In der Peters-Ausgabe, Nr. 1351, sind aufgenommen: Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11 (bei Peters: Nr. 16, 29, 31, 24, 14, 11, 9, 8, 23).

19 Die Erzählung ist bei Dies (S. 115 ff.) und Griesinger (31 f.) ausführlich wiedergegeben. Das Autograph ist noch vorhanden.

Im Jahre 1784 verſuchte ſich Haydn einmal auch als Selbſtverleger. Er ließ (wie früher ſchon angedeutet) „3 neue nicht ſehr ſchwere Clavierſonaten (f. 21—23) auf ſeine eigenen Koſten ſchön ſtechen", und gab ſie der Buchhandlung Rudolf Gräffer in Commiſſion. „Dieſen Sonaten einiges Lob beizulegen (ſagt die Ankündigung), hält man für Überfluß, da der Name des berühmten Herrn Verfaſſers ſchon hinlänglich für alles was Neuheit, Ordnung, Kunſt und Geſchmack vermag, bürgt".

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

3 Symphonien (a. 49—51) im Druck erſchienen.
1 Clavier-Trio (h. 2) in Autograph vorhanden.

Im Jahre 1785 begrüßt uns Haydn als Freimaurer — für einen Mann von ſeiner Denkungsart in religiöſen Dingen ein gewiß für Viele unerwartetes Vorkommniß. Der Orden der Freimaurer ſtand in Wien in den achtziger Jahren in voller Blüthe; die angeſehenſten Stände, Staatsmänner, Gelehrte und Künſtler, Grafen, Domherrn und Hofprediger gehörten dem Orden an. Mozart war Mitglied der Loge „Zur gekrönten Hoffnung" und mit ganzer Seele dem Orden ergeben, der ihn zu ſo mancher ernſten Compoſition anregte und deſſen Einfluß ſelbſt noch in die „Zauberflöte" hinüber reicht. Mozart hatte ſogar den Gedanken gefaßt, eine eigene geheime Geſellſchaft „Die Grotte" zu gründen und die Statuten dazu entworfen.[1] Die am 16. März 1780 gegründete achte und letzte Loge „Zur wahren Eintracht" wurde die berühmteſte, welche auch ein eigenes Journal für Freimaurer herausgab. Sie zählte bis 1785 bei 200 Mitglieder, unter denen die Hofräthe v. Born, v. Greiner, Sonnenfels, Graf Saurau, die Dichter Denis, Blumauer, Alxinger ꝛc. In dieſem Jahre anerkannte auch Kaiſer Joſeph den Freimaurer-Orden unter der Bedingung gewiſſer Reformen und ſtellte ihn unter den Schutz des Staates.[2] Ferner mußten die acht bis dahin beſtandenen Logen auf drei reducirt werden,

---

1 O. Jahn, Mozart, Bd II, S. 91.

2 Wiener Zeitung. Nr. 102.

was im December geschah und wozu Mozart zwei Compositionen schrieb.[3]

Was Haydn bewog, dem Orden beizutreten, beruht nur auf Vermuthung. Vielleicht war es sein Freund und Gönner v. Greiner, in dessen musikalischen Hause er ein stets willkommener Gast war, der ihn zur Aufnahme anregte. Jedenfalls trat er in dieselbe Loge „Zur Eintracht", welcher dieser angehörte. Mit welchem Verlangen Haydn der Aufnahme entgegen sah, bezeugt ein Brief an den Grafen Anton v. Apponyi. Haydn schreibt am 2. Febr. 1785 aus Esterház: „Eben gestern erhielte ich ein schreiben von meinem künftigen Pathe Herrn v. Weberu,[4] daß man mich verflossenen Freitag [28. Jan.] mit sehnsucht erwartete, um meiner aufnahm, welcher ich mit schmerzen entgegen sehe, zu befördern, da ich aber durch nachlässigkeit unserer Husären das Einladungsschreiben nicht zu gehöriger Zeit erhalten habe, so hat man diese unternehmung bis künftigen Freytag [4. Febr.] verschoben. O wäre heute schon dieser Freytag? um das unsägliche Glück zu genießen unter einem Zirkel so würdiger Männer zu seyn".[5]

Wir können annehmen daß an dem erwähnten 4. Februar Haydn's Aufnahme stattfand, die unter folgender, auf die Macht der Harmonie sinnreich anspielende Ansprache erfolgte.[6]

Über die Harmonie. Bey der Aufnahme des Br. H^{xx}n.
Eine Rede von Br. H^{x}z^{xx}r.

. . . . . „Ihnen, neu aufgenommener Br. Lehrling! die Vorzüge des himmlischen Wesens, Harmonie, insbesondere anpreisen, Ihnen, der Sie seine Allgewalt in einem der schönsten Fächer des menschlichen Wissens so genau kennen, Ihnen, dem

---

3 Lied mit Chor und Orgel zur Eröffnung der Freimaurerloge □; dreistimmiger Chorgesang mit Orgel zum Schluß. (Köchel Nr. 483 und 484.)

4 Daß dieß der früher genannte Franz Anton von Weber war, ist fast wahrscheinlich. Lesen wir doch von einem „maurerischen Beglaubigungsbrief" aus Wien. (Max Maria v. Weber, ein Lebensbild. Bd I. S. 22.)

5 Ich verdanke die Kenntniß dieses sowie eines früher (S. 23) erwähnten Briefes der Güte des Herrn Grafen Alexander v. Apponyi.

6 Journal für Freymaurer. Als Manuskript gedruckt für Brüder und Meister des Ordens. Herausgegeben von den Brüdern der □ zur wahren Eintracht im Orient von Wien. Zweyter Jahrgang. Zweytes Vierteljahr. 5785. Seite 175. ff.

diese liebenswürdige Göttin einen Theil der süßen Zauberkraft abgetretten hat, mit der Sie manchen Sturm der Seele besänftigt, Schmerz, und Wehmuth in stillen Kummer wiegt, melancholische, trübe Stunden kürzt, das Herz des Menschen zur Freude stimmt, und nicht selten selbst seinen Geist zu den erhabensten Gefühlen emporführet, Ihnen mit Anzüglichkeit ihre Reize zu schildern, würde überflüssiges Bemühen seyn. Ich begnüge mich, wenn ich durch mein kleines, unvollkommenes Gemälde — Skizze möchte ich sagen — wenn ich durch diese brüderliche Unterredung bei Ihnen den Vorsatz erweckt habe, Ihrer trauten Freundin — auch hier in diesem — für Sie, mein Bruder! neuen Wirkungskreise unwandelbar treu zu bleiben.

Noch glücklicher ist mein Zweck erreicht, noch glücklicher mein Wunsch erfüllet, wenn ich zur Überzeugung meiner Brüder von der Unentbehrlichkeit dieser Fundamentaltugend ächter Maurerey einigen Beytrag geleistet, und die Aufmerksamkeit, womit Sie bisher jedem Winke der himmlischen Huldgöttin gefolget sind, gefördert, befestiget habe".

Ob Haydn in diesem Kreise das fand, was er gewünscht und erwartet hatte, ob sein Eintritt in den Orden irgend von Einfluß auf seine Sinnesart gewesen, darüber erfahren wir auch nicht das Mindeste. —

Wenn man vom Stephansplatz in die Große Schulerstraße einbiegt, gelangt man zur Rechten unmittelbar vor dem Gasthof „Zum König von Ungarn" an ein vier Stockwerk hohes, ziemlich schmales Haus, dessen Fensterreihe (zwei Doppelfenster und ein einfaches) eine fast ununterbrochene Fläche bildet. Der rückwärtige Theil des Hauses macht Front in die Kleine Schulerstraße (jetzige Domgasse), ist doppelt so breit und zählt vier Doppelfenster. Gegenüber steht der Trienterhof, ein großes in die Blutgasse einmündendes geistliches Eckgebäude. Das erstgenannte Haus war in jener Zeit (1785) Eigenthum der Familie Camesina und trug die Nummer 846 (heute 8). Im ersten Stockwerk zählt der vordere Theil ein großes geräumiges Zimmer und ein allerliebstes Cabinet; der rückwärtige Theil besteht aus zwei großen Zimmern, durch ein kleineres getrennt. Die Küche und zwei kleine Cabinette liegen im Verbindungsgang. Der Hofraum ist schmal und fast düster zu nennen. Wir denken uns der Anlage nach im vorderen Theil das Empfangszimmer (Salon) nebst

Studiercabinet, und rückwärts die Familienzimmer. Hier war es wo Mozart zu Michaelis 1784 eingezogen war (bereits sein vierter Wohnungswechsel seit seiner Verheirathung) und wo Anfangs 1786 dessen *Nozze di Figaro* entstand. Vordem aber, im Febr. 1785 empfing hier Mozart seinen Vater, der damit den Salzburger Besuch des Sohnes sammt Frau (1783) erwiederte. Mit welch' gemischten Empfindungen mag der Vater nach Verlauf von zwölf Jahren die alte Kaiserstadt wieder begrüßt haben. Es war sein vierter Besuch: das erstemal (1762) mit seiner Frau und seinen zwei „Wunderkindern" (Wolfgang und Marianne); das zweitemal (1767) mit ebendenselben, wo sich Wolfgang bereits als Kirchencomponist öffentlich producirte; das drittemal (1773) mit Wolfgang allein, den Kopf voller Pläne, mit denen er geheim that und jetzt, längst schon ein Wittwer, allein und mit fast widerstrebendem Gefühl das Haus des Sohnes betretend, dessen eheliche Verbindung nicht nach seinem Sinne war. Und nun schreibt der Vater am 14. Febr. an die Tochter in Salzburg: „Am Freitag (11. Febr.) um 1 Uhr waren wir in der Schulerstraße Nr. 846 im ersten Stock. Daß dein Bruder ein schönes Quartier mit aller zum Haus gehörigen Auszierung hat, mögt Ihr daraus schließen, daß er 460 fl. Hauszins zahlt".[1] Mit dem Tage der Ankunft begann auch der Rundgang von Concert zu Concert, von Oper zu Oper. Noch an demselben Abend besuchte der Vater Wolfgangs erstes Subscriptionsconcert im Saale der Mehlgrube, in dem der Sohn „ein neues vortreffliches Clavierconcert" spielte. Sonntag war der Vater in der Akademie der italiänischen Sängerin Sigra Laschi, wo der Sohn „ein herrliches Concert spielte das er für die Paradies nach Paris gemacht hatte" und wo der Vater, gut postirt, alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich hörte, daß ihm „vor Vergnügen die Thränen in den Augen standen". Dann war wieder ein Concert wo Wolfgang „das neue große Concert in D *magnifique*" spielte; dann eine Hausakademie beim Salzburger Agenten von Ployer und so ging es fort.

Am 25. April, nach einem Aufenthalt von über zehn Wochen, verließ der Vater Wien, das er nicht mehr sehen sollte.[2] Er

1 Der jetzige dreifache Zins entspricht der Summe von damals.

2 Während seines Besuches hatte sich Leopold Mozart durch den Einfluß des Sohnes bewegen lassen, in den Freimaurerorden einzutreten, dem der Sohn bereits angehörte.

ſchien befriedigt von dem wenigſtens damals ſcheinbar geordneten Hausweſen und freute ſich ſeines kleinen immer freundlichen Enkels Carl, doch wurde die Stimmung gegen die Frau nicht günſtiger. Dafür aber haftete er mit Freude und Bewunderung an den künſtleriſchen Leiſtungen Wolfgangs und ſchwelgte mit gerechtem Vaterſtolz in dem großen Beifall, der dem Sohne bei jedem Auftreten zutheil wurde.[3]

Was uns dieſen denkwürdigen Beſuch ſo intereſſant macht, iſt Leopold Mozart's Begegnung mit Haydn. Sie fand in Mozart's Wohnung am nächſtfolgenden Tage von Leopold's Ankunft, am 12. Februar ſtatt. Leopold ſchreibt darüber in dem erwähnten Briefe (14. Febr.) nach Hauſe:[4] „Am Samſtag war abends Herr Joſeph Haydn und die zwei Barone Tindi bei uns, es wurden die neuen Quartette gemacht, aber nur die 3 neuen, die er zu den andern 3 die wir haben, gemacht hat, — ſie ſind zwar ein bischen leichter, aber vortrefflich componirt.[5] Herr Haydn ſagte mir: „Ich ſage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn iſt der größte Componiſt, den ich von Perſon und dem Namen nach kenne; er hat Geſchmack, und überdieß die größte Compoſitionswiſſenſchaft. — Otto Jahn[6] läßt dieſem Ausſpruche die ſchönen Worte folgen: „L. Mozart wußte die Bedeutung eines ſolchen Zeugniſſes aus dieſem Munde zu würdigen, er fand darin die Beſtätigung des Glaubens und der Überzeugung, für welche er die beſte Kraft ſeines Lebens geopfert hatte, eine ſolche Anerkennung des Sohnes war der ſchönſte Lohn für dieſen Vater — es war der Silberblick ſeines Lebens".

Mozart konnte Haydn gewiß nicht ſchöner danken als durch die Zueignungsſchrift dieſer ſechs Quartette, die er ihm als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit übergiebt, gleichwie ein Vater ſeine Kinder einem bewährten Freunde von hohem Anſehen und Ruf anvertraut, daß er ſie nachſichtig aufnehme,

3 Ausführliches über dieſen Beſuch, ſiehe Jahn, Mozart Bd II, S. 8 f.

4 Nach dem Original mitgetheilt von L. Nohl, Neue Zeitſchrift f. Muſik, 1870, Nr. 40.

5 Dieſe letzteren 3 Quartette in B, A, C (Köchel, Nr. 458, 464, 465) waren componirt 1784. 9. Nov., 1785, 10. und 14. Januar.

6 Mozart, Band II, S. 9.

beſchütze und vertrete.[7] — Hier mehr denn irgendwo zeigt ſich uns das edle Verhältniß zwiſchen Haydn und Mozart als Künſtler und als Menſch. Obwohl dieſelbe Bahn wandelnd und in ſo verſchiedenem Lebensalter, war ihnen doch der Neid, die Eiferſucht fremd. Jeder ehrte die Verdienſte des Andern und ſtrebte denſelben nachzueifern, ohne ſeiner eigenen Selbſtſtändigkeit dabei etwas zu vergeben. Zahlreich und längſt bekannt und gewürdigt ſind die Belege für dieſe gegenſeitige Hochſchätzung. Als man mit Mozart über obige Dedication ſprach, ſagte er: „Das war Schuldigkeit, denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartette ſchreiben müſſe". Nie ſprach er ohne die lebhafteſte Bewunderung von ihm. „Keiner (ſagt er) kann alles, ſchäckern und erſchüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung und alles gleich gut als Haydn". „Es war rührend (erzählt Niemetſchek), wenn er (Mozart) von den beiden Haydn oder andern großen Meiſtern ſprach: man glaubte nicht, den allgewaltigen Mozart, ſondern einen ihrer begeiſterten Schüler zu hören". Nicht minder bekannt ſind Mozart's Äußerungen gegen Leopold Koželuch, der in ſeiner Gegenwart an Haydn's Quartette mäckelte. „Herr! (antwortete er ihm einſt) und wenn man uns

---

7 *Al mio caro amico Haydn.*

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare allu protezione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale, per buona sorte, era di più, il suo migliore amico. Eccoti dunque del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. Essi sono, è vero, il frutto d'una lunga e laboriosa fatica, pur la speronzo fattami da più amici di vederla, almeno in parte, compensata, m'incoraggisce e mi lusingo, che questi parti siano per essermi un giorno, di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale me ne dimostrarsti la tua soddisfazione. Questo tuo suffrogio mi anima sopra tutto, perchè io te li raccomandi e mi fa sperore, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. Piocciati dunque accoglierli benignomente ed esser loro, padre, guida ed amico! Do questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi può aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore il tuo sincerissimo amico

Vienna il 1º settembre 1785. *W. A. Mozart.*

Die 6 Quartette erſchienen zuerſt bei Artaria Comp. als op. 10, Verlagsn. 59, unter dem Titel: *Sei Quartetti per due Violini, Viola e Violoncello. Composti e dedicati al Signor Giuseppe Haydn, maestro di coppella die S. A. il principe d'Esterhazy etc. dal suo amico W. A. Mozart.*

Beide zusammenschmilzt, wird doch noch lange kein Haydn daraus". Und als bei einer anderen Gelegenheit Kozeluch meinte „das hätte ich nicht so gemacht", entgegnete ihm Mozart: „Ich auch nicht, und wissen Sie warum? weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären".

Und nun Haydn dagegen! Wie freimüthig nahm er Mozart bei jeder Gelegenheit in Schutz. Als man nach der ersten Wiener Aufführung des *Don Giovanni* in einer Gesellschaft dies und jenes an der Oper auszusetzen fand und auch Haydn um seine Meinung gefragt wurde, sagte er: „Ich kann den Streit nicht ausmachen, aber das weiß ich, daß Mozart der größte Componist ist, den die Welt jetzt hat". Und ein andermal: „Wenn Mozart auch nichts anderes geschrieben hätte als seine Violinquartette und das Requiem, würde er allein dadurch schon unsterblich geworden sein". Auch später versäumte er keine Gelegenheit, wo er Mozart'sche Musik hören konnte und pflegte zu betheuern, daß er nie eine Composition von ihm gehört habe, ohne etwas zu lernen. Und mit Thränen in den Augen versicherte er noch im Alter, Mozart's Clavierspiel könne er in seinem Leben nicht vergessen „das ging an's Herz". Als er in London Mozart's Tod erfuhr, schrieb er an seinen Freund Puchberg in Wien: ....„ich war über seinen Tod eine geraume Zeit ganz außer mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte".... Und an seine Freundin v. Genzinger: „die nachwelt bekommt nicht in 100 Jahren wieder ein solch Talent"! Beim Musikalienhändler Broderip aber in Gegenwart Dr. Burney's um seine Meinung befragt, ob ein Ankauf der hinterlassenen Manuscripte Mozart's rathsam sei: „Kaufen Sie dieselben unbedingt (erwiederte Haydn voll Eifer). Er war in Wahrheit ein großer Musiker. Ich werde oft von meinen Freunden damit geschmeichelt, einiges Genie zu haben, doch er stand weit über mir". Wie schön sich Haydn weiterhin über Mozart ausspricht, als er aufgefordert wurde, für Prag eine Oper zu schreiben, werden wir bald hören. Schwer hält es, von diesem reinsten Bunde echter Künstlernaturen sich zu trennen, von Künstlern, die hocherhaben über dem gewohnten Alltags-Treiben dieselbe edle Gesinnung eint — für alle Zeiten ein leuchtendes Beispiel wahrer Größe. —

Am 9. Auguſt 1785 vermählte ſich der vor drei Jahren zum Wittwer gewordene Fürſt Paul Anton Eſterházy, Sohn des regierenden Fürſten Nicolaus, zum zweitenmale. Seine jetzige Gemalin war die jüngſte, am 20. Febr. 1769 geborene Tochter des Grafen Otto Philipp von Hohenfeld und der Gräfin Thereſe von Kinsky. Auch bei dieſer Gelegenheit nahm Haydn, wie ſchon früher, einen Barytonſatz zu Hülfe, F-dur $^3/_4$, den er zu einem Chor mit den Worten »*Vivan gl'illustri Sposi*« einrichtete. Fürſt Anton folgte ſeinem Vater Nicolaus im J. 1790 in der Regierung, löſte die Muſikkapelle auf, behielt aber Haydn als titulirten Kapellmeiſter bei. Da Haydn dann nach London ging und auch vor ſeiner zweiten Reiſe nicht lange in Wien blieb, kam er in faſt gar keine Berührung mit dieſem ſeinen dritten Herrn, deſſen Tod (22. Jan. 1794) er in London erfuhr.[1]

Die ſchon erwähnte Compoſition Haydn's „Die ſieben Worte Jeſu am Kreuze" fällt in dieſes Jahr (1785). Er ſelber ſchreibt darüber im März 1801:[1a] „Es ſind ungefähr funfzehn Jahre, daß ich von einem Domherrn in Cadix erſucht wurde, eine Inſtrumentalmuſik auf die ſieben Worte Jeſu am Kreuze zu verfertigen. Man pflegte damals alle Jahre während der Faſtenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu deſſen verſtärkter Wirkung folgende Anſtalten nicht wenig beytragen mußten. Die Wände, Fenſter und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit ſchwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsſtunde wurden alle Thüren geſchloſſen; jetzt begann die Muſik. Nach einem zweckmäßigen Vorſpiel beſtieg der Biſchof die Kanzel, ſprach eines der ſieben Worte aus und ſtellte eine Betrachtung darüber an. So wie ſie geendiget war, ſtieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Dieſe Pauſe wurde von der Muſik ausgefüllt. Der Biſchof betrat und verließ zum zweyten, drittenmale u. ſ. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orcheſter nach dem Schluſſe der Rede wieder ein. Dieſer Darſtellung mußte meine Compoſition angemeſſen ſeyn. Die Aufgabe, ſieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten

1 Die ihn überlebende Wittwe vermählte ſich am 28. Jan. 1799 mit Karl Philipp Fürſt von Schwarzenberg, k. k. Feldmarſchall, der am 15. Oct. 1820 ſtarb.

1a Vorbericht zu der bei Breitkopf und Härtel erſchienenen Partitur.

dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte."

Während Haydn darüber nachdachte, wie er sich dieses Auftrages am besten entledigen könnte, empfing er den Besuch seines Freundes Abbé Stadler. „Er fragte auch mich (erzählt Stadler in seiner Autobiographie) was ich davon hielte. Ich antwortete: Mir schien es am rathsamsten, wenn anfangs über die Worte eine anpassende Melodie gesetzt würde, die hernach nur durch Instrumente ausgeführt würde, in welcher Art zu setzen er ohnehin Meister wäre. Er that es auch, ob er aber nicht selbst schon früher dies zu thun willens war, weiß ich nicht".

Haydn mußte wohl mit seiner Ausführung zufrieden gewesen sein, denn, wie Griesinger erzählt (S. 33) erklärte er öfters diese Arbeit für eine seiner gelungensten.

Die noch vorhandenen ursprünglichen Auflagstimmen geben uns Aufschluß über die erste Bearbeitung, die Haydn später im Wesentlichen beibehielt, nur sehen wir hier jede Nummer durch ein längeres von einer Baßstimme gesungenes Recitativ über die Worte der einzelnen Sätze eingeleitet.

In dieser Form finden wir die Aufführung dieses Werkes das erstemal erwähnt in Zinzendorf's Tagebuch. Er schreibt (26. März 1787): *Le soir chez le Pce Auersperg au concert de Hayden sur les 7 paroles de notre Seigneur sur la croix*«. (Zinzendorf befand sich in einer Loge zusammen mit den Familien Kinsky, Rothenhan, Buquoi.) »La seconde du Paradis, la derniere du dernier soupir me parut bien exprimé«. Die nächste Aufführung bringt uns mit einem, durch Mozart's Requiem genugsam bekannten Manne zusammen. Ein Reisender, der in 1787 Wien besuchte, schreibt: „Von musikalischen Academien habe ich blos einer beym Grafen Walsegg beygewohnt, wo Haydn's unsterbliches Werk, seine sieben Kreuzesworte, vollständig aufgeführt wurden".[2]

Der Ruf der „Sieben Worte" drang rasch ins Ausland; es werden Aufführungen erwähnt aus Bonn (30. März 1787) vom Concertmeister Reicha bei Hofe veranstaltet; aus Breslau

2 Cramer's Mag. f. Mus. 1789. S. 51. — Eine Aufführung in demselben Jahre „in der Schloßkirche zu Wien" (Gerber, Lexikon 1790, S. 612; Siebigke, Mus. ber. Tonk. 1801) ist nicht nachweisbar.

(1788, Februar und März) in den Concerten des J. A. Hiller (d. h. einzelne Sätze daraus); aus Berlin (1793, 23. März) im Liebhaberconcert. In London, wohin Haydn das Werk in 1787 an Forſter verkauft hatte, führte es Haydn ſelbſt am 30. Mai 1791 auf und wiederholte es im Beneficeconcert des zehnjährigen Violinvirtuoſen Clement. — In Auflagſtimmen erſchien das Werk in 1787 zuerſt bei Artaria [3] (op. 47) und in raſcher Folge in Berlin, Paris, London und Neapel. Unmittelbar darauf erſchien ein Arrangement für Quartett (op. 48), von Haydn ſelbſt verfaßt und eines für Clavier allein (op. 49), über welches Haydn an Artaria ſchreibt: „unter andern belobe ich den Clavierauszug welcher ſehr gut und mit beſonderem Fleiß abgefaßt iſt".

Was Haydn bewogen haben mag, die für das Streichquartett arrangirten Sätze als ebenſo viele Sonaten unter die Zahl ſeiner Original-Quartette aufzunehmen, iſt unerklärlich. Ebenſo unbegreiflich bleibt es, daß man dies Vorgehen in faſt allen Quartett-Ausgaben Haydn's beibehalten hat. — Wie tief der Eindruck war, den die Sieben Worte in ihrer urſprünglichen Geſtalt hervorriefen, ſpricht zunächſt aus einer gleichzeitigen Beſprechung des Werkes, obwohl nur nach dem Clavierauszug.[4] Haydn ſelber ſagte, als er das Werk Forſter anbot: die letzten Worte des Erlöſers am Kreuze ſeien „durch Inſtrumentalmuſik dergeſtalt ausgedrückt, daß es den Unerfahrenſten den tiefſten Eindruck in ſeine Seele erweckt".

Nachdem Haydn das Werk an Artaria und Forſter verkauft hatte, nahm er Anſtand, es auch noch in Paris abzuſetzen, „erſtens (wie er an Artaria ſchreibt), weil ich dadurch die Herren von Cadix, welche doch die grund urſache dieſer Sonaten ſind, und mich darum bezahlten, ſehr beleydige, zweytens, wurden die Herren Franzoſen dadurch noch mehr beleydiget, wan ich mir ein werk bezahlen ließe, was in 3 wochen öffentlich in ſtich erſcheint".[5]

---

3 Der Titel lautet: *Musica instrumentale sopra le 7 ultime Parole del nostro Redentore in croce, o siano 7 Sonate, con un Introduzione, ed al fine un Teremoto, per due Violini, Viola, Vello, Flauti, Oboe, Corni, Clarini, Timpani, Fagotti e Contrabasso.*

4 Muſikal. Real-Ztg., Speier 1788. 1. Stück. S. 1 ff.

5 Über die Art wie Haydn „bezahlt" wurde, hat ſich folgende Anekdote erhalten: Haydn wartete lange auf das Honorar. Endlich kommt eine kleine

Soviel einstweilen von diesem Werk in seiner Urform. Die Genesis desselben vervollständigend, wenden wir uns nun, obwohl der Zeit vorgreifend, schon jetzt der uns geläufigeren cantatenmäßigen Umarbeitung des Werkes für Gesang zu. Die eigentliche Entstehung derselben ist in ein mistériöses Halbdunkel gehüllt. Haydn selber sagt in obigem Vorbericht kurzweg: „Erst später wurde ich veranlaßt, den Text unterzulegen.“ Neukomm gibt in seinen Notizen zu Dies folgende Erläuterung: „Auf seiner zweiten Rückreise aus England ging Haydn über Passau, wo er zu übernachten beschlossen hatte. Er erfuhr bei seiner Ankunft daß gerade für diesen Abend die Aufführung seiner Sieben Worte angesetzt sei und daß der dortige Hofkapellmeister begleitende Singstimmen zu diesem Werke componirt habe. Haydn war mit der Aufführung zufrieden, setzte aber dieser seiner Erzählung (mit seiner gewöhnlichen Bescheidenheit) ganz einfach bei: „die Singstimmen, glaube ich, hätte ich besser gemacht“. Gleich bei seiner Ankunft in Wien unternahm und vollendete Haydn diese erklärende Zugabe der Singstimmen, zu welcher Bearbeitung Baron van Swieten den deutschen und Carpani den italiänischen Text (eine freie Übersetzung) besorgten. — Hier wäre also zum erstenmale van Swieten als Verfasser des deutschen Textes genannt, der nach anderer Version einem Domherrn in Passau[6] und wiederum dem erzbischöflichen Hofrath Friedberg in Salzburg zugeschrieben wird.[7] Letztere Quelle sagt, daß Friedberg den Text Michael Haydn übergab, der zu dem fertigen Instrumentalen die Singstimmen hinzufügte und die Arbeit an seinen Bruder abschickte, dem dieselbe so sehr gefiel daß er sie mehrmals aufführte und als seine eigene Arbeit ausgab — eine Behauptung die hinlänglich durch die noch vorhandene Partitur in Joseph Haydn's Handschrift widerlegt ist. — Die Aussage Neukomm's über Passau ist im Kern der Sache nicht ganz unbegründet. Haydn mochte immerhin im Januar 1794 auf der Hinreise nach London (nicht Rückreise von dort) in Passau von einer Bearbei-

Kiste an. Haydn läßt sie durch den Diener öffnen und findet zu seinem Erstaunen — eine Chokolade-Torte. „Was soll ich mit einer Torte machen“, murrt er fast unwillig. Indem er sie aber anschneidet, um dem Diener ein Theil zu geben, rollen ihm eine Reihe blanker Ducaten entgegen.

6 Griesinger, S. 33.

7 Wiener Allg. Mus. Ztg. 1813. Nr. 17.

tung seines Werkes gehört und sich den Text verschafft haben.[8] Ein noch vorhandenes vergilbtes Textheft ist im Stande, das Räthsel annähernd zu lösen. Der Titel lautet: „Die Worte Christi am Kreuze. Eine Kantate". Eine Anmerkung zum Schlusse sagt: „Diese Grabmusik wird am Charfreytage in der hohen Domkirche zu Passau um halb 7 Uhr Abends gehalten". Die Eintheilung ist wie bei Haydn und der Text der 7 Abschnitte im Wesentlichen, verschiedene Abweichungen abgerechnet, derselbe. Der „Schlußchor" jedoch (bei Haydn „das Erdbeben" betitelt) hat einen großen Vorzug vor diesem, indem er das Werk versöhnend abschließt.[9] — Daß Haydn diesen Original-Text als Grundlage zu seiner Bearbeitung benutzte, ist ersichtlich aus seiner handschriftlichen Partitur, in der sich zahlreiche Stellen aus jenem Textheste vorfinden, die theils von Haydn's, theils von einer fremden Hand (van Swieten?) in die neue Lesart umgeschaffen wurden. Jedem Satze hat Haydn einen kurzen vierstimmigen Gesang im Choraltone mit einem der Ausrufe Christi vorangehen lassen.[10] Neu ist ferner der zwischen der 4. und 5. Nummer eingeschaltete Instrumentalsatz für Blasinstrumente allein, ein meisterhaft gearbeitetes Stück, das nach Werth und Ausdruck etwa der Mozart'schen Maureriſchen Trauermusik an die Seite gesetzt werden kann.

Man wäre versucht, eine in Eisenstadt im Oct. 1797 stattgefundene Aufführung in dieser bekannten Umarbeitung für Gesang als die erste anzunehmen, wenn nicht ein zufällig noch erhaltenes Textheft, gedruckt in Wien bei Matthias Andreas Schmidt k. k. Hofbuchdrucker, vorläge, das die Jahreszahl 1796 trägt und vermuthlich zu einer Aufführung diente, die im März dieses Jahres in fürstlichen Räumen abgehalten wurde, zu denen uns abermals Zinzendorf den Weg öffnet. Er schreibt 1796, 27. März: »*De nouveau au concert. Toujours la 7me parole*, Vater, ich

8 Der Componist war nicht zu ermitteln, auch das Werk selbst existirt nicht mehr. Übrigens theilte mir Domkapellmeister F. Milosch gütigst mit, daß noch bei seiner Ankunft (1830) alljährlich am Charfreitag eine Grabmusik aufgeführt wurde.

9 Haydn's Textworte, beginnend: „Er ist nicht mehr", sind hier Rammler's „Tod Jesu" (als Oratorium componirt von Graun) entnommen, von diesem recitativisch für eine Singstimme, von Haydn aber als Chorsatz behandelt.

10 Die Ausrufe findet man: I. II. VII — Lukas, Kapitel 23; III. IV — Johannes, Kap. 19; IV — Matthäus, Kap. 27.

befehle — *me plait le plus et d'avantage que* Es iſt vollbracht".[11] Da Zinzendorf zuvor wiederholt der Concerte bei Fürſt Lobkowitz gedenkt, hat wohl auch dieſe Aufführung in deſſen Palais ſtattgefunden und gingen derſelben mehrere voraus, wie Zinzendorf's Bemerkung zu entnehmen iſt. Die zunächſt erwähnte Aufführung führt uns alſo nach Eiſenſtadt, wo ſie nach dem Tagebuch Roſenbaum's[12] im Theaterſaal des fürſtlichen Schloſſes zur Zeit des Beſuches des Palatin von Ungarn und in Gegenwart vieler hohen Gäſte am 27. Oct. 1797 ſtattfand. Thereſe Gaßmann, die ältere Tochter des im Jahre 1774 verſtorbenen Hofkapellmeiſters Florian Gaßmann, eine Schülerin van Salieri und nachmalige Frau des Roſenbaum, ſang die Sopranpartie. Die Zahl der Gäſte war groß, denn Roſenbaum vertheilte 1000 Exemplare des in Oedenburg gedruckten Textes. Die nächſte Aufführung war in Wien am 1. und 2. April 1798 in der Akademie der Tonkünſtler-Societät. Haydn ſelbſt dirigirte und wird auf dem Anſchlagzettel eigens als „Mitglied dieſer Tonkünſtler-Geſellſchaft" angeführt, nachdem ſich am 11. Dec. 1797 die Direction von der ihm angethanen Schmach durch unentgeltliche Aufnahme gereinigt hatte. Auch hier ſang die Gaßmann und neben ihr Antonie Flamm „eine geſchickte Altiſtin", Enkelin des Michael Spangler, bei dem Haydn nach ſeiner Verſtoßung aus dem Capellhauſe von der Straße weg Unterkunft gefunden hatte.[13] Welche Gefühle mögen Haydn bei dieſer Aufführung durchſtürmt haben! Hier eine Geſellſchaft, die ihm zur Verſöhnung die Hand reicht; dort die Enkelin eines Mannes, der ihm einſt wie ein Schutzengel erſchienen war — Haydn ſelbſt damals Bettgeher auf einer Dachkammer, jetzt ein von der ganzen muſikaliſchen Welt gefeierter Mann! — Von den folgenden Aufführungen in Wien ſeien noch erwähnt: im Dec. 1803 zum Beſten der Spitalbürger (4000 Gulden Einnahme); im April 1806 für die Theater-Armen; im März 1809 im Leopoldſtädter Theater zum Vortheil der dortigen Choriſten. Die *Concerts spirituels* führten das Werk viermal im

11 Es ſind Nr. 7 und 6, hier nach der Überſchrift erwähnt. Nr. 7 richtiger: Vater! In deine Hände empfehle ich meinen Geiſt.

12 Das Tagebuch dieſes, ſchon Bd I, S. 245. Anm. 39 erwähnten fürſtl. Eſterházy'ſchen Beamten wird uns im letzten Bande häufig als willkommene Quelle dienen.

13 Band I, S. 117 f.; Antonie Flamm S. 119 f.

Landständischen Saale auf. Eine der letzten gottesdienstlichen Aufführungen war in der Alt-Lerchenfelder Kirche, wobei der Bruder Franz Schubert's, Schottenpriester P. Hermann (Anton) die Zwischenpredigten hielt.

Wie rasch sich das Werk, nachdem es bei Breitkopf und Härtel 1801 in der neuen Form erschienen war, auswärts in großen und kleinen Städten verbreitete, zeigen Aufführungen in Bückeburg (1802 am Charfreitage); im Landstädtchen Kirchheim unter Teck im Würtembergischen (1802) und zwar durch Dilettanten und Mitglieder des Hofstaates der Herzogin Franziska, Wittwe des Herzogs Karl; in Braunschweig (1802) 10 Aufführungen, theils in der Kirche, theils im Concertsaal; in Berlin (1802) in der Jerusalem- und in der Garnisons-Kirche; in Leipzig (1802, 1803) unter Schicht, 1805 in der Neukirche und 1808 in der Kirche und im Concert; in Ratiborschitz, einem böhmischen Bergstädtchen (1803), in Neapel (1805) im Hause eines vornehmen Kunstkenners; in Rudolstadt (1810 am Charfreitag in der Stadtkirche); in Köln (1815, am Charfreitag) ꝛc. Sämmtliche Berichte bestätigen die feierliche Wirkung, die das Werk hervorbrachte. Die letztgenannte Kölner Aufführung hielt sich an die alte Vorschrift, indem der Dom nach Art der Sixtinischen Kapelle in Rom nur durch ein in der Höhe schwebendes colossales Kreuz magisch beleuchtet war und die ernste Feier durch geschlossen gehaltene Thüren nicht gestört wurde. Auch die andere Vorschrift, nach welcher der Prediger von der Kanzel herab (die er besser gar nicht verläßt) vor jedem Musikstück die Bedeutung der nachfolgenden Worte auseinandersetzt, wurde hie und da, z. B. in Rudolstadt, in Eisenstadt und (wie oben erwähnt) in Wien beobachtet. In diesem Falle hat man besondere Rücksicht darauf zu nehmen daß der Priester sich möglichst kurz fasse und Predigt und Musik unmittelbar ineinander greifen.[14]

Für Tanzmusik hatte Haydn in diesem Jahre besonders gesorgt. Torricella kündigte in der Wiener Zeitung auf

14 Haydn's Vorgänger in dieser Compositionsgattung waren: Ludwig Senfl (vergl. Monatshefte f. Musikgeschichte, 1876, Nr. 12. S. 149). Joh. Glück (Allg. Wiener Mus. Ztg. 1843. S. 105); Heinrich Schütz (neu her. von Carl Riedel, 1873); Christoph Gottlieb Schröter (Hiller, Lebensbeschreibung berühmter Männer. S. 254). Nach Haydn: Graf Castelbarko; Jos. Lutz; Gounod, Mercadante, Th. Dubois (Paris 1870).

Subscription an: „12 Menuetts ganz neu und sehr schön, nebst verschiedenen andern, welche im Casino in dem von Trattnerischen Freyhof in den ausgeschriebenen und bestimmten Bällen producirt worden". Ferner bei Lausch: „12 Menuetts mit Trios nebst 6 deutschen Tänzen vollständig mit Trompeten und Pauken" für das Clavicembalo. Artaria gab in Stich heraus: „XII Menuets *pour le Clavecin ou Piano-Forte*", und Six Allemands *a plusieurs instruments*.

Drei Clavier-Trios (h. 2, 3, 4) componirte Haydn damals für die Gräfin Marianne Viczay. Sie war eine geborene Gräfin Grassélcovics, ihre Mutter, Maria Anna, die Tochter des Fürsten Nicolaus. Die Gräfin wohnte zur Zeit[1] auf einem Gut des Vaters, Groß-Losing (Nagy Lózs) unterhalb Groß-Zinkendorf und nicht sehr entfernt von Esterház. Das Trio Nr. 2 ist schon 1784 erwähnt, Nr. 3 aus dem J. 1785 ist in Autograph erhalten. Alle drei erschienen auch als Streich-Trios.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Clavier-Trios (h. 5, 6), Nr. 5 im Autograph erhalten.

Im Jahre 1786 griff Haydn noch einmal zum Baryton. Friedrich der Große war am 17. August zu Sanssouci gestorben und die Componisten wetteiferten, ihm, der sein Lebelang ein so großer Freund der Tonkunst gewesen, durch deren Sprache einen Nachruf zu weihen. So im Norden Zelter, dessen Cantate am 25. Oct. in der Garnisonskirche zu Berlin aufgeführt wurde,[1] Reichardt's Trauercantate am 24. Jan. 1787 im Opernhause daselbst;[2] im Süden Joseph Haydn die schon früher[3] erwähnte Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen", für Sologesang mit Baryton-Begleitung, mit den Worten be-

---

1 Geboren 1739, vermählt 1758, gest. 1811 zu Preßburg.

1 Dr. W. Rintel, C. F. Zelter, Berlin 1861. S. 155.

2 H. M. Schletterer, Joh. Friedrich Reichardt, 1865, Bd I, S. 464.

3 Band I, S. 257 und 267. Der Text steht (wie S. 267 angegeben) i. d. Boßlerischen Musik. Realzeitung f. d. J. 1788, Nr. 8, S. 47. Von der Cantate hat sich wenigstens der Singpart in Abschrift erhalten, wie mir Herr A. Quantz in Göttingen gütigst mittheilte, der dieselbe der Hofbibliothek in Berlin überließ.

ginnend: „Er ist nicht mehr! Tön' traurend, Baryton! Tönt laute Klagelieder"! Ohne Zweifel wurde Haydn zu dieser Composition durch sein ehemaliges Orchestermitglied Karl Franz (Bd I. 267) angeregt, der eine Reise nach Deutschland beabsichtigte, wo er sich mit dieser Cantate in zweifacher Hinsicht, durch den Gegenstand selbst und durch den Namen des Componisten vortheilhaft einzuführen hoffte. Wir sahen schon, daß er dieselbe in Leipzig am 4. Febr. 1788 im Gewandhausconcert durch die Sängerin Baldesturla (vordem in Esterház, nun verehelichte Schicht) vortragen ließ und sie auf dem Baryton begleitete und daß er in demselben Jahre das Musikstück in Nürnberg öffentlich selbst sang und begleitete.

In diesem Jahre erhielt Haydn vom König Ferdinand IV. von Neapel den Auftrag, ihm eine Anzahl Stücke für die Leier zu componiren. Außer seiner Leidenschaft für die Jagd hatte der König nur noch Interesse für Musik und speciell für die Leier, die er meisterhaft spielte. Sein Lehrer war der kaiserliche Legationssecretär Hadrara, der auch ein fertiger Clavierspieler war. Als Pleyel sich im J. 1782 vier Monate in Neapel aufhielt, mußte auch er für den König Compositionen für die Leier (darunter Concerte für 2 Liren) schreiben[1] und mag diesen auf Haydn aufmerksam gemacht haben. Haydn componirte 5 Concerte (e. 12—16) zu 3 und 4 Sätzen für 9 Instrumente für je 2 Liren, Clarinetten, Violen, Waldhörnern sammt Baß) die er später theilweise anderwärts benutzte, die beiden Liren durch Flöte und Oboe ersetzend. Die Compositionen müssen dem Könige gefallen haben, denn er lud Haydn ein, nach Neapel zu kommen, was auch Haydn versprach und im folgenden Jahre die Absicht hatte auszuführen. Im J. 1790 werden wir Haydn abermals mit Compositionen für die Leier beschäftigt sehen.

Die 6 Symphonien (a. 52—57) sind die früher erwähnten Pariser, unter dem Titel *Répertoire de la Loge Olympique*

1 Cramer's Mag. f. Musik, 1789. S. 15. Ein Reisender schrieb damals: „Wer dies Instrument nur vom Bauer hat spielen hören, sollte kaum glauben, daß sich etwas gescheutes darauf hervorbringen ließe, am wenigsten etwas von Wirkung, welches reizen könnte, auf Virtuosität es anzulegen. Dies Instrument ist aber wirklich einiger Behandlung fähig. Herr Pleyel der nie eine Leyer in der Hand gehabt hatte, entdeckte beim bloßen Berühren derselben gleich einige neue Nüancen und daran zu machende Verbesserungen".

erſchienen. Nr. 54 iſt in Autograph erhalten. Drei haben Beinamen erhalten: Nr. 52 — *l'Ours*, wegen dem Brummbaß im letzten Satz; Nr. 53 — *la Poule;* Nr. 55 — *la Reine*, vielleicht eine Lieblingsnummer der Königin.

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

3 Clavierſonaten (k. 24—26), im Druck erſchienen.

1 Tenorarie, »*Ah, tui senti amico*« (n. 4) componirt zu *Ifigenie in Tauride* von Traetta, in Abſchrift erhalten.

1 Arie »*Sono Alcina*« (n. 5) zur Oper *L'Isola d'Alcina* von Gazzaniga, in Autograph erhalten.

Im Jahre 1787 erfüllte endlich Haydn die an ihn ſchon 1783 ergangene öffentliche Aufforderung „der ihn ehrenden deutſchen Violiniſten“[1] und gab abermals 6 Quartette (d. 45—50) heraus, deren Compoſition Haydn ſchon in 1784 begonnen haben mochte. Er ſchrieb damas (5. April) an Artaria wegen Contract und willigte ein in die zugeſagten 300 Gulden „ohngeachtet ich jedesmahl durch meine Quartette mit dem Pränumeration mehr denn 100 Ducaten erhielte, und welches mir auch Herr Willmann zu geben verſprache“. Artaria müße aber „in Geduld ſtehen bis Ende July“; außer 12 Exemplaren verlangt Haydn noch „eine willkürliche Dedication“. Für dieſe hatte ſich Artaria den König Friedrich Wilhelm II. auserſehen. In 1787 erwähnt Haydn wiederholt derſelben, ſo am 27. Febr., wo er ein Schreiben des k. pr. Reſidenten Jacoby citirt, der ihm ſchreibt: „Was hat es mit den Stücken von Ihrer Compoſition für eine Bewandnuß, welche Herr Artaria nach Berlin an den König zu überſenden vorhabens iſt? ich möchte darüber gerne deroſelben aufſchluß haben, und bitte darum ergebenſt“. Worauf Haydn an Artaria: „Ich hoffe ja nicht, daß Sie etwa dieſe Sonaten [die Sieben Worte] werden als quartetten, noch mit allen ſtimmen Sr. Majeſtät dedieiren werden, weil es wieder alle Raiſon wäre, ſondern ich glaube, daß es die neuen quartette angehen werde, welches ich belobe, ſo Sie es willens ſind“. Ferner am 21. Juni: „Wegen der Dedication der Quartette an Sr. Maj. den König von Preußen wäre es mir am liebſten, wenn Sie ſelbſt durch jemanden

1 Die Notiz aus Königsberg ſteht in Cramer's Mag. f. Muſik. I. S. 583.

vernünftigen in Wienn dieſelbe auffetzen ließen, aber kurtz, und bindig. am beſten könnte Ihnen der Miniſter Herr v. Jacobi dazu verhülflich ſeyn". Nun aber theilt Dies (S. 71) folgendes Schreiben mit:

„Sr. Majeſtät von Preußen ꝛc. gereichet die abermahlige Attention, die der Hr. Kapellmeiſter Haydn, Höchſt Deroſelben, durch Überſendung von ſechs neuen Quartetten, bezeigen wollen, zu ganz beſonderm Wohlgefallen, und es iſt ohne Zweifel, daß Allerhöchſt Dieſelben, von jeher die Werke des Hrn Kapellmeiſters Haydn zu ſchätzen gewußt, und jederzeit ſchätzen werden. Um es Demſelben thätig zu beweiſen, überſenden Sie ihm beykommenden Ring, als ein Zeichen Höchſt Dero Zufriedenheit, bleiben Ihm auch in Gnaden gewogen".

Potsdam den 21. Aprill 1787. F. Wilhelm.

Für obige Quartette konnte, wie das Datum zeigt, das Geſchenk nicht erfolgt ſein; die „abermahlige Attention" läßt faſt vermuthen daß Haydn dem König zuvor die neuen 6 Pariſer Symphonien überſchickte, die ein Reiſender im Belvedere-Garten in Wien gehört haben will (S. 149) und ſie als ein dem König dedicirtes Werk anführt. Artarias Ausgabe führt die Dedication nicht, wohl aber die von Hummel in Berlin (*dédiés à S. Maj. Frédéric Guillaume II, roi de Prusse, oeuvre XXIX*, Verlagsnummer 636). Und doch ſchreibt Haydn am 2. Mai 1787 an Artaria: „Sie werden mit nächſten erfahren von einem Preſent, welches ich ganz unverhofft von ſehr großen überkommen habe", was ſich doch wohl auf des Königs Geſchenk beziehen dürfte. — Jedenfalls aber freute ſich Haydn des Ringes (Diamantring von 300 Ducaten an Werth, wie Gerber angiebt) und ſoll ihn bei beſonderen Anläſſen während der Arbeit am Finger getragen haben. Der König war ein Freund und Beſchützer der Muſik und als Schüler des älteren Duport ſelbſt ein tüchtiger Violoncelliſpieler. Wie freudig er Mozart, Dittersdorf, Naumann, Roſetti aufnahm und glänzend honorirte, iſt bekannt. Boccherini ernannte er zu ſeinem Kammercomponiſten mit lebenslänglichem Jahresgehalt. Beethoven widmete ihm ſeine zwei Sonaten op. 5, die er ſelbſt bei Hofe mit Duport geſpielt hatte. Haydn war entweder von ihm eingeladen worden, ſeinen Rückweg von London bei der zweiten Reiſe über Berlin zu nehmen oder er wünſchte ſelbſt, ihn perſönlich kennen zu lernen.

Haydn hatte in dieſem Jahre ernſtlich die Abſicht, der Einladung des Königs von Neapel nachzukommen und Italien zu

beſuchen, wie wir aus einem an Forſter in London gerichteten Schreiben (dat. 8. April) erſehen: „Ich verhoffte Sie zu Ende dieſes Jahres ſelbſt zu ſehen, da ich aber bis jetzo von Herrn Cramer noch keine antwort erhalten, werde ich mich für dieſen Winter nach Neapel engagiren".

Dahin kam Haydn nun freilich nicht; dagegen wartete ſeiner ein unverhoffter Antrag aus Böhmens Hauptſtadt. Der große Erfolg, den Mozart's *Don Giovanni* in Prag errungen (die erſte Aufführung war am 29. Oct. 1787), mochte einen Freund Haydn's, der mit ihm ſeit langer Zeit in Briefwechſel ſtand, ermuntert haben, ihn zu bewegen, ſein Talent gleichfalls auch einmal für Prag zu verwenden. Der Briefſteller war der Verpflegs-Oberverwalter Roth, der einigemal im Jahre große muſikaliſche Akademien in ſeinem Hauſe gab, wobei auch Symphonien von den erſten Meiſtern aufgeführt wurden.[2] Haydn's Antwort, auf die ſchon hingedeutet wurde, iſt zuerſt in Niemetſchek's Mozart-Biographie erhalten und ſeitdem oft citirt worden als würdiges Zeugniß von Haydn's hohem Sinn. Haydn ſchreibt:

„Sie verlangen eine *Opera buffa* von mir. Recht herzlich gern, wenn Sie Luſt haben, von meiner Singkompoſition etwas für ſich allein zu beſitzen. Aber um ſie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unſer Perſonale (zu Eſterház in Ungarn) gebunden ſind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe. Ganz was anders wäre es, wenn ich das unſchätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das daſige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart ſchwerlich jemanden andern zur Seite haben kann.

Denn könnt' ich jedem Muſikfreunde, beſonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts, ſo tief und mit einem ſolchen muſikaliſchen Verſtande, mit einer ſo großen Empfindung, in die Seele prägen, als ich ſie begreife und empfinde: ſo würden die Nationen wetteifern, ein ſolches Kleinod in ihren Ringmauern zu beſitzen. Prag ſoll den theuern Mann feſt halten — aber auch belohnen; denn ohne dieſes iſt die Geſchichte großer Genien traurig, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Beſtreben; weßwegen leider ſo viel hoffnungsvolle Geiſter darnieder liegen. Mich zürnet es, daß dieſer einzige Mozart noch nicht bey einem kaiſerlichen oder königlichen Hofe engagirt iſt! Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleiſe komme: ich habe den Mann zu lieb".[3]

2 Schönfeld, Jahrbuch der Tonkunſt für Wien und Prag, S. 140.

3 Haydn konnte damals (der Brief iſt im Decbr. geſchrieben) noch nicht wiſſen, daß Mozart am 7. Dec. zum kaiſ. Kammermuſikus — freilich nur mit achthundert Gulden Jahresgehalt (!) — ernannt worden war.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

2 Symphonien (a. 58, 59) für Paris componirt; Nr. 59 in Autograph erhalten.

1 Sopranarie »*Chi vive amante*«, schickte Me. Sassi, verm. Nencini nach Modena.

1 Baßarie »*Un cor si tenero in petto*« (n. 5) in Autograph erhalten.

Zu den Männern, welche einem wahren Haydn-Cultus trieben, zählten v. Mastiaux in Bonn und Exner in Zittau (in Sachsen). Beide legten sich eine förmliche Bibliothek an und kauften alles auf, was sie an Compositionen von ihrem Liebling habhaft werden konnten. Ersterer trat auch mit Haydn in lebhafte Correspondenz. von Mastiaux Hofkammerrath des Kurfürsten von Köln, geboren 1726 auf dem Schlosse Junkerrath (Grafschaft Blankenheim), war seit seiner Jugend halbblind. Er fand in der Musik sein einziges Vergnügen, spielte Clavier, Violine, Violoncell und wußte auch mit den gebräuchlichsten Blasinstrumenten umzugehen. Seine fünf Kinder waren alle musikalisch gebildet und namentlich die Tochter war eine der besten Pianistinnen Bonns. Wöchentlich gab v. Mastiaux ein Hausconcert, das er mit seiner eigenen reichen Musikalien-Sammlung versah. „Von J. Haiden ist er ein Anbeter und wechselt mit ihm Briefe", so berichtet Reefe aus Bonn.[1] v. Mastiaux starb 1798 zu Bonn.

August Christian Exner, hochverdienter Kauf- und Handelsherr, hatte sogar einen eigenen Musiksaal zu Orchester-Produktionen erbaut. Sein reicher Vorrath an Musikalien blieb durch die Sorgfalt der Söhne und Erben erhalten, welche dieselbe dem Gymnasial-Chor der Vaterstadt schenkungsweise überließen.

Von den drei, in dieses Jahr (1788) aufgenommenen Symphonien ist die dritte (a. 62) die bekannte Kinder-Symphonie. Wie sie entstand? Nun — das kleine Ding spricht für sich selbst und willig folgen wir der Tradition. Wir sehen den aufgeputzten Jahrmarkt und die Landleute von Nah und Fern, ihren Bedarf für Familie und Haus einzukaufen. Für Groß und Klein

1 Cramer's Mag. d. Mus. 1783. S. 388; 1787. S. 1386.

iſt geſorgt, für Küche, Keller und Wohnzimmer. Es iſt ein wüſtes Durcheinander; Jeder preiſt ſeine Waare, Jeder ſucht und findet, was er für ſich und Andere brauchen kann. Der Burſche denkt an ſeine Liebſte und dieſe an ihn, der Mann auf die Frau und dieſe an die Kinder. Und an dieſen iſt kein Mangel. Sie begaffen die Wunder nicht nur, ſie greifen auch keck zu und was halbwegs tönt und Geräuſch macht, iſt ihnen am liebſten. Die Buben voran läßt der Eine den Kukuk rufen, der Andere bläſt in die Trompete, ein Dritter hat die Orgelhenne (Nachteule) entdeckt, ein Vierter bearbeitet die Schnarre (Ratſchen) und den Cymbelſtern; die Trommel aber überlärmt alle. Haydn (denn er iſt ſelbſtverſtändlich unter der Menge) iſt in beſter Laune; aber am meiſten erfreuen ihn die Kinder, die ſo voller Luſt in ſein Fach pfuſchen. Er kauft Jedem ſein Lieblingsſtück und ſchließlich für ſich ſelbſt ein ganzes Septett — alle genannten Inſtrumente, denn bereits hat ſich in ihm der Schalk gerührt. Zu Hauſe angekommen ſtellt er ſeine Sammlung in Reihe und Glied auf, nimmt Feder und Papier zur Hand, fügt den Inſtrumenten als verbindenden Kitt Baß und zwei Violinen hinzu und läßt nach gethaner Arbeit einen Theil ſeines Orcheſters für den kommenden Morgen zu einer wichtigen Probe einladen. Sie dauerte dieſesmal ungewöhnlich lange, da die ſonſt ſo taktfeſten Muſiker vor Lachen zum erſtenmale in ihrem Leben gleich zu Beginn umwarfen und immer wieder neu beginnen mußten. Das war Haydn's Kinder-Symphonie — das Spiel der Marionette auf Inſtrumente übertragen. Die urſprünglichen Auflagſtimmen[2] tragen die Bezeichnung *Sinfonia Berchtolsgadensis*, nach dem bekannten Marktflecken in Bayern, der von jeher ſich durch ſeine Kinderſpielwaaren auszeichnete.

Die Kinder-Symphonie (franz. *Symphonie burlesque* oder *d'enfants*, auch *la foire des enfants;* engl. *the Toy*) erheiterte manche geſellige Kreiſe. J. E. Eberwein ſchrieb dazu einen Prolog,[3] in dem Haydn nach dem gedachten Orte ſelbſt verſetzt wird.

---

2 Man findet auch Pfeife und Triangel hinzugefügt. Die Stimmung der Inſtrumente iſt folgende: Kukuk — G und E (nach dieſen werden die Violinen und der Baß geſtimmt); Trompete und Trommel — G; Wachtel — F. Allegro und Menuet erfordern mäßige Bewegung wegen dem Kukuk; das letzte Stück iſt 3 mal zu ſpielen, zuerſt Moderato, dann Allegro, zuletzt Preſto.

3 Verlag Hofmeiſter, als Zugabe zu dem Clavier-Arrangement.

In Berlin ließ sie Zenne, Director des Blinden-Instituts, zur Vorfeier der Weihnachten (1840) von seinen Zöglingen spielen, die sich erhaben gedruckter Noten bedienten.[4] Beim Banket, das dem Musikfeste in Lausanne in 1823 folgte, wurde die Symphonie von Jünglingen in Kinderkleidung aufgeführt.[5] Bei einem Narrenfest in Kroll's Wintergarten in Breslau (1830) dirigirte die Symphonie Musikdirector Wolf mit dem Dreschflegel und die Musiker ließen ebenso ihrer Laune freien Lauf.[6] In einem Concerte, das 1843 zu Wien für den alten Gyrowetz veranstaltet wurde, wirkten bei der Symphonie Hofopernkapellmeister Otto Nicolai, Dr. A. J. Becher, Violoncellvirtuose Merk, Violinspieler Holz, Professor Fischhof, Dichter Bauernfeld, Pianist Evers, Baron Lannoy, unter Leitung eines Miniatur-Kapellmeisters am hohen Dirigentenpult.[7]

Die zweite Symphonie (a. 61) ist die erst in neuester Zeit bekannter gewordene sogenannte Oxford-Symphonie, ursprünglich für Paris componirt. Als Haydn im J. 1791 von London aus nach der altberühmten Universitätsstadt Oxford reiste, um das Diplom zu seiner Ernennung als Ehren-Doctor persönlich in Empfang zu nehmen, traf er zu spät ein, um von einer mitgebrachten neuen Symphonie die nöthigen Proben abhalten zu können; er wählte daher jene vorräthige ältere, der von da an obige Bezeichnung beigelegt wurde.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

1 Symphonie (a. 60), für Paris componirt.
2 Arien »*Dica pure chi vuol dire*«, und »*Signor voi sapete*« (n. 6, 7), Einlagen zu Martin's Oper *Una cosa rara*, im Druck erschienen.
1 Tenor-Arie »*Se tu mi sprezzi*« (n. 8), in Autograph vorvorhanden.

Im Jahre 1789 erschienen fast gleichzeitig bei Artaria und *Au Magasin de Musique* 6 Quartette von Haydn (d. 51—

4 A. M. Mus. Ztg. 1841. S. 40.
5 Allg. Mus. Ztg. XXV. S. 670.
6 Dr. W. Viol, Aus dem Leben eines alten Organisten . . . . .
7 Allg. Mus. Ztg. 1843. Nr. 9.

56) *dediés à Monsieur Jean Tost.* Die nächſtfolgenden 6 Quartette (d. 57—62) im J. 1790 componirt, tragen dieſelbe Dedication. Dieſe beiden Serien, im Privatgebrauch kurzweg „die Toſt'ſchen" genannt, blieben lange Zeit die beliebteſten Quartette und ſtellte man ihnen nur die Mozart'ſchen zur Seite. Indem wir hier einem Manne wiederholt eine Auszeichnung zutheil werden ſehen, deren ſich ſelbſt Grafen und Fürſten nur einmal rühmen konnten, verlohnt es wohl, denſelben näher ins Auge zu faſſen.

Johann Toſt war Großhandlungs-Gremialiſt in Wien, ein großer Muſikfreund und ſelbſt ein vorzüglicher Violinſpieler der, gleich dem Großhändler v. Häring, manchen Meiſter auf dieſem Inſtrument beſchämen konnte.[1] Wo die Tonkunſt rief, war auch Toſt zur Hand. Als der geniale Violiniſt Bridgetower am 24. Mai 1803 ein Concert im Augarten gab, ſtand Toſt dem höchſten Adel zunächſt mit 12 Billets auf der Subſcriptionsliſte.[2] Als die Muſik-Dilettanten Wiens ſich 1812 zu einem großen Concerte vereinigten zur Unterſtützung der dürftigſten Bewohner des Schlachtfeldes von Aſpern, leitete er die Violinen. „Hohes Lob (ſchrieben damals die Vaterl. Blätter[3]) gebührt ebenfalls Herrn v. Toſt als Director des Orcheſters. Ausgedehnte muſikaliſche Reiſen, große Kenntniße und gereiſte Erfahrung ſowie der richtigſte Vortrag als Violinſpieler haben ſchon längſt dieſem ächten Muſikfreunde einen ausgezeichneten Platz unter den erſten Künſtlern angewieſen". Und als nun unmittelbar nach dieſem Concerte die Mitwirkenden die erſten Schritte thaten zur Verwirklichung eines zu gründenden Muſik-Dilettanten-Vereines die jetzige Geſellſchaft der Muſikfreunde), war auch Toſt unter den ſo ernannten Bevollmächtigten zur Wahl des größeren Ausſchuſſes. Der Violinſpieler Wenzel Krumpholz, einer der früheſten und enthuſiaſtiſchſten Verehrer Beethoven's, widmete Toſt ein Muſikſtück „Abendunterhaltung für eine Violine"; Franz Weiß, Kammermuſikus bei Fürſt Raſoumowsky, einer der Bevorzugten, der unter Schuppanzigh in des Fürſten Palais Beethoven's Quartette zuerſt kennen lernte, widmete Toſt 3 Quartette op. 1; ebenſo Spohr ein Quintett op. 33. Nr. 1. Louis Spohr gab damals

1 Vaterl. Blätter f. d. öſt. Kaiſerſt. 1808. S. 53.
2 Thayer, Beethoven II. 390.
3 Nr. 100, 12. Dec.

in Wien 2 Concerte (Dec. 1812 und Jan. 1813) im kleinen Redoutensaale und führte sein Oratorium „Das jüngste Gericht" (21. und 24. Jan. 1813) im großen Redoutensaale auf. Mit Tost schloß er ein eigenthümliches Bündniß: er verpflichtete sich, gegen ein angemessenes Honorar auf 3 Jahre Tost alles zu überlassen, was er in dieser Zeit componiren würde oder auch schon componirt in Manuscript vorräthig hatte. Spohr mußte ihm die Partituren einhändigen und durfte auch keine Abschrift zurückbehalten. Dagegen bewilligte Tost, daß während dieser Zeit jedes beliebige von ihm verwahrte Werk aufgeführt werden dürfe und zwar so oft wie möglich, aber nur in seiner Gegenwart. Vorzugsweise wünschte Tost Werke die sich für Privatzirkel eigneten, als z. B. Quartette, Quintette für Streichinstrumente oder auch gemischte Kammermusik. Tost gestand selbst, daß er dabei den Zweck im Auge habe, neue Bekanntschaften im Handelsstande anzuknüpfen und überhaupt sein Ansehen zu heben.[4]

Soweit über Tost als Musikfreund. Das Leben dieses Mannes erweckt aber auch in socialer Hinsicht unsere Theilnahme. Es ist ernst genug. Tost war aus Ungarisch-Hradisch in Mähren gebürtig, heirathete 1790 ein wohlhabendes Mädchen, vermehrte sein Vermögen während des Krieges durch beträchtliche Lieferungsgeschäfte für die Armee und wurde Inhaber einer Tuchappretur-Anstalt in Iglau und Tuchfabrik zu Stecken in Böhmen. Tost ließ sich nach dem Tode seiner Frau 1799 in Wien nieder, wurde Hausherr und kam 1801 bei der N.-Ö. Landesregierung ein um Aufnahme ins Großhandlungs-Gremium, mit Hinweis, daß er 1000 Webstühle und 50000 Menschen beschäftige und mit Vorlage von Danksagungsschreiben von 10 böhmischen Ortschaften, die ihn als Wohlthäter preisen. — Die Sonne Tost's leuchtete ihm bis 1813; von da an ging es mit ihm rasch abwärts. In diesem Jahre verlangte er von der Tonkünstler-Societät ein Capital gegen Sicherstellung, das ihm aber verweigert wurde. Tost & Co. wandern nun in den nächsten Jahren mit ihrem Comptoir von Straße zu Straße. Tost's erster öffentlicher Gesellschafter (Ladislaus Freiherr v. Schlieber) war längst gestorben; ihm folgte der zweite (Karl Partsch). Nun sah sich Tost einer Vorladung gegenüber zur Erklärungs-Abgabe seines Activ- und

4 Spohr, Selbstbiographie, I. S. 182.

Passivbestandes, denn er hatte schon durch mehrere Jahre kein Großhandlungsgeschäft betrieben und keine Handlungsbücher geführt. Er verschwindet aus Wien und wird dem bestehenden Gesetze gemäß, nach welchem eine Handlungs-Befugniß nicht länger als ein Jahr unbenutzt bleiben darf, seines Handlungsrechtes für verlustig erklärt. Dagegen erklärt er von Ofen aus, daß er gegründete Hoffnung habe, neue Verbindungen anknüpfen zu können, seine Schuldenlast zu tilgen, die rückständigen Steuern zu zahlen und demnach um Rücknahme seiner Cassirung bittet. Vergebens. Das Merkantil- und Wechselgericht weist seine Vorstellung zurück: das Handlungsrecht des priv. Großhändlers Johann Tost wird definitiv als erloschen erklärt. — Neun Jahre später hören wir von dem Sohne, Karl Tost. Er war Großhandlungs-Associé, hatte sich 1814 im April vermählt, wurde nach wenigen Tagen Wittwer und sah sich vom Unglück, das den Vater betroffen, in Mitleidschaft gezogen. Sein letzter Stand war Hofmeister. Als solcher wurde er, wie er ging und stand, im Salonfrack im J. 1827 ins Strafhaus in die Leopoldstadt abgeführt und starb daselbst nach zwei Jahren am Schlagfluß. Seine „Effecten" (Frack und weiße Cravate) wurden licitando für 40 Xr. verkauft; an baarem Arbeitsgeld hinterließ er 1 Gulden 33½ Xr.[5] — So endete dies einst so blühende Haus!

Im Juni 1789 wurde Haydn mit einem Schreiben von der wiederholt genannten Dame Edle von Genzinger aus Wien überrascht. Dem Schreiben war der Clavierauszug eines Andante von Haydn's Composition beigeschlossen, den die Übersenderin nach der Partitur selbst verfertigt hatte und nun um dessen Gutachten bittet. Die Familie v. Genzinger wohnte seit Anfang der 80er Jahre im Schottenhof.[1] Peter Leopold Edler v. Genzinger, der Weltweisheit und Arzneikunde Doctor, wurde am

5 Akten d. k. k. N. Ö. Merkantil- und Wechselgerichts. — Handlungs-Gremien-Schema von Wien. — Handelsstand-Kalender. — Handlungs-Gremium- und Fabriken-Adreßbuch. — Landesgerichts-Archivs-Akten.

[1 Ein umfangreiches, dem Benedictiner-Stift gehöriges Gebäude, das sich der Kirche „Unserer lieben Frau zu den Schotten" anschließt. Es war das erste Mönchskloster in Wien, im 12. Jahrh. von Markgraf (sp. Herzog) Jasomirgott für schottische Benedictiner Mönche erbaut, an deren Stelle später deutsche Mönche dieses Ordens traten. Kloster und Kirche brannten bei der Türkenbelagerung 1683 ab, wurden 1690 wieder hergestellt. Das jetzige Klostergebäude wurde 1827—32 ganz neu aufgebaut.

29. Jan. 1780 für seine großen Verdienste von Maria Theresia in den österreichischen Adelstand erhoben; er war im J. 1793 Rector Magnificus der Universität und starb am 8. Mai 1805 im 69. Lebensjahre.[2] Als er 1784 die Gemahlin des Grafen Palm von schwerer Krankheit befreite, ernannte ihn der Graf zu seinem beständigen Hausdoctor mit 2000 Gulden Jahresgehalt und sicherte seiner Frau eine Pension von 1500 Gulden.[3] Früher schon war er Leibarzt des Fürsten Nicolaus Esterházy, wodurch er mit Haydn in häufige Berührung kam. Seine Gattin, Maria Anna Sabina, geborene Edle von Kayser, war eine kunstsinnige und namentlich in der Musik wohlerfahrene Dame. Zur Zeit, da Haydn mit ihr in Briefwechsel trat, war sie Mutter von 6 Kindern, von denen Josephine und Franz die ältesten (geb. 1774 und 75) waren. Josephine, welche den Dr. Joh. Pitteri aus Triest heirathete, ist dieselbe, welche Haydn bitten läßt, ihn „bei jeder Gelegenheit als Ihren unwürdigen Meister anzunehmen" und auch sonst in seinen Briefen öfters erwähnt. — „Singt meine gute Freyle Pepi bisweilen die arme Ariadne"?[4] schreibt er aus London. Und früher aus Esterház: „Daß meine liebe Arianna im Schottenhof Beyfall findet ist für mich entzückend, nur recomandire ich der Fräulein Peperl die Worte, *Chi tanto amai* gut auszusprechen". Und wiederum: „Meine gute Freyle Peperl wird sich (hoffe ich) durch öfteres absingen der Cantate auch des Meisters erinnern,. besonders bey reiner aussprache und genauer Vocalisirung, dan es wäre eine Sünde, wenn eine so schöne stimme in der brust versteckt bliebe, ich bitte Derohalben um ein öfteres lächlen, sonst geht mir ganz gewiß etwas vor. Dem *Mons. François* empfehle ich mich ebenfalls in sein musikalisches Talent; wan Er auch im schlafröckl singt, es geht doch immer gut. ich werde zur aufmunterung öfters etwas neues übermachen". Marianne Edle von Genzinger starb am 26. Jan. 1793, 38 Jahre alt und wurde auf dem Währinger Friedhofe begraben.[5]

---

2 Todtenprotokoll und Pfarr-Register.

3 Wienerblättchen 1784, 28. April.

4 Arianna a Naxos.

5 Pfarrregister und Todtenprotokoll. Bei des Vaters Tode lebten von den Kindern nur noch Josepha, Franz (Praktikant bei der N.-Ö. Regierung) und Peter Leopold (Fähndrich in einem Infanterie-Regiment). Letzterer starb 1807.

Der Familie des sehr beliebten Damen-Doctors begegneten wir schon in der Chronik unter jenen, die der Tonkunst mit Vorliebe huldigten. Wenn Haydn nach Wien kam, war er dort an der Tafel ein willkommener Gast, ließ der Tochter von seinen Erfahrungen im Gesange profitiren, sich von der Mutter auf dem Clavier vorspielen und setzte sich selbst als Ausübender zum Quartett. Ganz besonders aber fühlte er sich von der feingebildeten Frau des Hauses angezogen, während sie nicht minder in ihm den Künstler und vortrefflichen Menschen verehrte. Obiges Schreiben führte zu einer regen Correspondenz zwischen Beiden, deren Veröffentlichung wir Dr. Th. von Karajan verdanken.[6] Welch' scharfer Contrast im Vergleich zu Haydn's zur Zeit ja noch immer bestehenden Stellung Signora Polzelli gegenüber!

Wie wahrhaft glücklich sich Haydn in diesem Familienkreise fühlte, wie ihm die Zeit seines Besuches immer nur allzu rasch verflog, sprechen seine Briefe hinlänglich aus. Saß er dann wieder in Esterház, fühlte er um so peinlicher dessen Einöde. Dann klagt er wohl der „allerbesten, gütigsten" Freundin sein Leid „das Herz voll der Erinnerung vergangener edler Tage — ja leider vergangen — und wer weiß, wan diese angenehmen Tage wieder kommen werden! diese schönen Gesellschaften, wo ein ganzer Kreis Ein Herz, Eine Seele ist — alle diese schönen musikalischen Abende — welche sich nur denken und nicht beschreiben lassen — wo sind alle diese Begeisterungen? — weg sind sie — und auf lange sind sie weg". Nur schwer versucht er dagegen, den Gedanken an so manche Widerwärtigkeiten mit dem Ausruf zu bekämpfen: „Nun in Gottes Namen: es wird auch diese zeit vorüber gehen und jene wieder kommen, in welcher ich das unschätzbare Vergnügen haben werde, neben Euer Gnaden am Clavier zu sitzen, Mozart's Meisterstücke spielen zu hören und für so viele schöne Sachen die Hände zu küssen". Kein Wunder, daß er auch in London, wo ihm doch von allen Seiten gehuldigt wurde, selbst in einem der liebenswürdigsten Familienkreise und mitten in der schönen Natur des Genzinger'schen Hauses mit Sehnsucht gedachte. Dabei liegt ihm alles daran, daß die Reinheit seiner Gesinnung im Auge der Freundin keinen Makel erfahre, weßhalb er, als ein Brief an sie verloren

6 Haydn in London 1791 und 1792. Wien, Karl Gerold's Sohn 1861.

ging, sie versichert, daß seine Freundschaft und Hochachtung, so zärtlich dieselbe auch sei, niemals strafbar sein werde. Marianne beabsichtigte im J. 1790 Haydn in Esterház zu besuchen, doch kam es nicht dazu. Noch einigemal sendet sie ihm Arbeiten und ist überglücklich, daß Haydn sie so günstig aufnahm und sogar des Druckes würdig erklärte. Haydn dagegen schickte ihr seine neuesten Compositionen zur Einsicht, beabsichtigte eine Symphonie für sie zu schreiben (die aber erst in London zur Aussührung kam) und bestimmte ebenso eine Sonate auf ewig für sie allein.

Mehr aber als alle diese Zeichen achtungsvoller Zuneigung sagt uns ein „Abschiedslied", das Haydn vor seiner Abreise nach London der Freundin widmete. Er öffnet uns darin in Wort und Ton ohne Rückhalt sein Herz. Und wie in den schlichten Worten, so spricht sich mehr noch in den Tönen eine sanfte, keusche Wehmuth aus, eine Stimmung die uns deutlich verräth, was Marianne dem scheidenden Freunde gewesen. In vier Strophen weiht der Sänger der besten Freundin dies kleine Angebinde der Freundschaft und Achtung. Dürfte er das Schicksal lenken, immer bliebe er bei ihr. Doch es ist des Menschen Loos: kaum, daß man sich kennt, muß man auch wieder scheiden. Selig wären seine Tage ihr zur Seite hingeschwunden. Sie möge sein gedenken, auch wenn Meer und Land sie trennen; dann auch dauere fort der Freundschaftsbund. Ewig wird sein Herz sich nach ihr sehnen; seinem Blick entschwunden, kann ihn nichts erfreuen. Des Schicksals Schlüsse, wie so hart und wehmuthsvoll. „Nimm den letzten unsrer Küsse. Freundin! ach, so lebe wohl"![7]

In einem Briefe Haydn's an Artaria (15. Nov. 1789) lesen wir: „es war die vorige woche Herr Bland ein Engländer bey mir (nämlich in Esterház); Er wollte mir verschiedene Stücke abnehmen, Er erhielt aber in Rücksicht Ihrer keine Note". So unbedingt aber ließ sich der Engländer nicht abfertigen; schon am 11. Januar 1790 erhielt Haydn einen Brief aus London,

---

7 Ich verdanke die Kenntniß dieses bis jetzt gänzlich unbekannten Liedes durch Vermittelung des Herrn F. Wessely, Musikalienhändlers in Wien, der Güte des Besitzers, Herrn Anton Ruthner, der dasselbe von dem einstigen Pfarrer in Seefeld (Flecken in Oesterreich u. d. Enns) und dieser von Frau v. Genzinger selbst erhielt. Der als ein schon sehr bejahrter Mann geschilderte Besitzer war eigens vom Lande in die Stadt gefahren, um auf das Lied aufmerksam zu machen und ist seitdem spurlos verschwunden.

worin Mr. Bland um Clavier-Trios ansucht. Wiederum läßt Haydn Artaria den Vorzug, verlangt aber bis zum nächsten Morgen (Haydn war damals in Wien) zu wissen, ob Artaria 3 Trios „jede wie gewöhnlich per 10 Ducaten" annehmen will. Bland's Hauptabsicht bei seinem Besuche war, Haydn zu der so oft in Anregung gebrachten Reise nach England zu bestimmen und er scheint darin nicht ohne Einfluß gewesen zu sein, zum mindesten seinem Nachfolger, Salomon, die Schritte erleichtert zu haben. Mit Bland wurde Haydn später enger befreundet. Bei seiner Ankunft in London stieg er bei ihm ab (45. Holborn, vis-à-vis Chancery-Lane in der City); dort erschien auch sein von T. Hardy gemaltes und in Kupfer gestochenes Porträt und schon früher gab Bland verschiedene Werke von Haydn heraus, darunter das *Stabat mater* und die Cantate *Arianna a Naxos*, von der ihm Haydn in Esterház das Autograph geschenkt hatte. Bland, der in späteren Jahren sein Geschäft an Mr. Purday verkauft hatte, besuchte einst als 90jähriger Greis sein ehemaliges Gewölbe und erzählte dem Besitzer daß er der Erste war, der nach Deutschland hinüberging, um Haydn für die Salomon-Concerte zu gewinnen.[1] Auch bestätigte er die bekannte Anekdote, daß er bei seinem Besuche Haydn gerade vor dem Spiegel antraf, um sich zu rasiren. „Ach! Mr. Bland (rief er aus, denn er litt unter seinen eigenen Händen Höllenqualen), hätte ich doch ein gutes Paar englischer Rasirmesser, mein bestes Quartett würde ich darum geben". Rasch eilte Bland in den nahe gelegenen Gasthof, holte seine eigenen Messer und übergab sie Haydn, der ihm hocherfreut dagegen ein eben fertig gewordenes Quartett (Nr. 5 der Tost'schen) übergab, das seitdem unter der Bezeichnung „Rasirmesser-Quartett" bekannt ist.

Drei Clavier-Trios (h. 7, 8, 9) hatte Artaria schon im August 1788 bestellt. Am 26. October schreibt Haydn: „Um Ihre 3 Clavier-Sonaten besonders gut zu componiren, ware ich gezwungen, ein neues *forte-piano* zu kauffen". Er rechnete dabei auf Vorschuß von Artaria, an den er sich weiterhin bittend wendet: „nun da es Ihnen schon längst bekannt seyn wird, daß auch denen gelehrten zu zeiten das Geld maugelt, unter welchen es auch jezo

1 Mitgetheilt von C. H. Purday, engl. Componist und Sänger, in *The Leisure Hour*, 1880, Augustheft dieser Londoner Monatschrift.

mich betrifft" und ersucht ihn daher, ihm 31 Species-Ducaten vorzustrecken und auszuzahlen an den Orgel- und Instrument-Macher Wenzl Schanz. Ende März 1789 sendet er an Artaria die dritte Sonate „welche ich also nach ihrem geschmack mit Variazionen ganz neu verfertigte (nämlich Nr. 7. der zweite Satz). bitte, alle 3 baldmöglichst zum stich zu befördern, weil schon viele mit schmerzen darauf warten". Am 5. Juli hatte Haydn die Trios sammt einer Fantasie schon gedruckt in Händen, „nur bedaure ich, daß hie und dort einige fehler mit eingeschlichen sind, welche nunmehro nicht mehr abgeändert werden können, weil sie schon verschickt und zum verkauf hindan gegeben worden. es ist immer schmerzlich für mich, daß noch kein einziges Werk unter Ihrer aufsicht fehlerfrey ist. Sie hatten mir sonst vor der Herausgabe immer den allerersten abdruck eingesandt und Sie thaten vernünftig". . . . . und so geht die Klage weiter.

Die eben erwähnte in bester Laune geschriebene Fantasia (k. 4), welche noch heuzutage in Concerten gespielt wird, instrumentirte der Musikdirector Ignaz Ritter von Seyfried und benutzte sie als Ouverture zu dem seinerzeit in Wien, Berlin und andern Städten oft gegebenen Singspiel „Die Ochsenmenuet", mit Musikstücken von Haydn ausgestattet.[2]

Ein nicht minder bekanntes Capriccio (k. 3) über das Volkslied „Ich wollt' es wäre Nacht", bietet Haydn am 29. März in folgender selbstgefälliger Weise Artaria an: „Ich habe bey launigter stunde ein ganz neues Cappriccio für das *forte piano* verfaßt, welches wegen geschmack, seltenheit, besonderer ausarbeitung ganz gewiß von Kennern und Nichtkennern mit allen beyfall muß aufgenohmen werden. Es ist nur ein einziges stuck, etwas lang, aber nicht gar zu schwer; nachdem Sie immer von meinen werken den vorzug haben, so biete ich es Ihnen dar für 24 Ducaten: der Preiß ist etwas hoch, aber ich versichere Sie einen Nutzen davon zu schöpfen". Am 6. April sendet er Assecuranz-Quittung und Capriccio „mit gänzlicher Versicherung daß es keine andere Seele aus meiner Haud empfangen solle. Es ist

2 Die erste Aufführung dieses Singspiels, dem eine durchaus erdichtete Anekdote zugrunde liegt, fand statt zum Benefice Seyfried's im Theater an der Wien am 13. Dec. 1823. Schon 1812 wurde in Paris nach derselben Idee ein Vaudeville von Hofmann aufgeführt: *Haydn ou le Menuet du boeuf.*

mir aber leyd, daß ich vermög meiner Arbeith von dieſen 24 # keinen Kreutzer nachlaſſen kan".

In dieſes Jahr fällt auch die Compoſition der ſchon erwähnten *Arianna a Naxos* (n. 9), einer umfangreichen Cantate für eine Singſtimme mit Clavierbegleitung (Rec.: *Teseo mio ben*. Arie: *Dove sei mio bel tesoro*). Die ſeit Monteverde von vielen Componiſten (namentlich von Benda) mit Vorliebe benutzte Sage ſchildert den Moment, wo Ariadne an felſiger Meeresküſte erwachend, in der Ferne Theſeus' Schiff mit vollen Segeln davoneilen ſieht. Haydn's Compoſition, eine hochdramatiſche Opernſcene, drängt nach Inſtrumentation und wurde in dieſer Geſtalt vom Kapellmeiſter G. A. Schneider [3] in Berlin bei der Gedächtnißfeier Haydn's im Sept. 1809 und ſpäter auch in München, Leipzig und anderwärts mit Beifall aufgeführt. Ihre häufigen Auflagen in Deutſchland, Frankreich, England, Italien (in Wien bei Artaria) ſprechen für ihre Beliebtheit. „Abgeſehen von den Oratorien, iſt ſie mir die liebſte Geſangs-Compoſition (ſagte Roſſini zu Hiller),[4] namentlich iſt das Adagio darin ſehr ſchön" (und er begann ein gutes Stück davon zu ſingen). Daß Haydn ſelbſt ſeiner „lieben Arianna" mit Vorliebe gedenkt, ſahen wir bereits. Die Muſik mußte einmal ſogar als Baſis zum Schlußact von Vigano's Ballet „Otello" dienen, das 1818 in Mailand aufgeführt und zu dieſem Zweck eigens inſtrumentirt und hie und da der Action anpaſſend erweitert wurde.[5]

Weitere Compoſitionen aus dieſem Jahre:

1 Clavierſonate (f. 27) im Druck erſchienen.

1 Sopran-Arie »*Infelice sventurata*« (n. 10) in Autograph vorhanden.

Im Januar 1790 verlebte Haydn glückliche Tage in Wien, deren Nachhall noch in ſeinem nächſten Briefe aus Eſterház nachklingt. Und wiederum war es das v. Genzinger'ſche Haus, das ihn feſthielt. Am 29. war daſelbſt Quartett-Abend, zu dem ein „Pater Profeſſor" (wohl von den Schotten) und der ausgezeich-

3 Bei Simrock in Auflagſtimmen erſchienen.

4 F. Hiller, Aus dem Tonleben unſerer Zeit, Bd. II, S. 30.

5 Allg. Muſ. Ztg. XX, Nr. 16.

nete Violinist, Großhändler v. Häring eingeladen waren. „Herr v. Häring (schreibt Haydn am 23. Jan. an seine Freundin) schätzte sich glücklich mir dißfalls dienen zu können, um so viel mehr, da ich Demselben die aufmerksamkeit, und alle die übrigen schönen Verdienste von Euer Gnaden abschilderte. nun wünsche ich mir nichts als einen kleinen beyfall". Es wurden also Haydn'sche Quartette und wohl die neuesten (die Tost'schen) durchgenommen. Ferner sehen wir Haydn wiederholt an der Seite Mozart's, der damals vollauf beschäftigt war mit seiner Oper *Così fan tutte*, deren erste Aufführung Dienstag den 26. im National-Hoftheater stattfand. Am 19. (Dienstag) schreibt Mozart an Puchberg, seinem Freunde und steten Helfer in der Noth: „Morgen ist die erste Instrumental-Probe im Theater — Haydn wird mit mir hingehen" — erlauben es Ihre Geschäfte, und haben Sie vielleicht Lust der Probe auch beyzuwohnen, so brauchen Sie nichts als die Güte zu haben, sich Morgen Vormittag um 10 Uhr bei mir einzufinden, so wollen wir dann alle zusammen gehen".[1] Und dann wieder: „Donnerstag (14. oder 21.) aber lade ich Sie (aber nur Sie allein) um 10. Uhr Vormittag zu mir ein, zu einer kleinen Oper-Probe; — nur Sie und Haydn lade ich dazu".[2] Daß Haydn auch der ersten Aufführung der Oper beiwohnte, darf man wohl für gewiß annehmen, sowie er auch einer der Aufführungen von *Le Nozze di Figaro* (8. Jan. oder 1. Febr.) besucht haben muß, deren Melodien ihn noch nach der Rückkehr in Esterház des Nachts im Traume umschwebten. Nur allzu rasch eilten diese sonnigen Tage vorüber. Nochmals erfolgte eine Einladung für den 2. Februar in den Schottenhof, allein Haydn mußte ablehnen, denn — „morgen kehre ich wieder zur traurigen Einsamkeit!"

Treten wir unterdessen dem oben und schon früher (S. 213) genannten Manne, dessen Gefälligkeit Haydn auch in Geldangelegenheiten in Anspruch nahm[2a] und der seinen Namen in Mozart's Lebensgange in so schöner Weise verewigt hat, etwas näher.

Puchberg's Großvater, Johann Mathäus, geb. 1670 in Franken, machte sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch

1 G. Nottebohm, Mozartiana, S. 57. 2 Nottebohm, Mozartiana, S. 64.

2a Haydn schreibt am 20. Juni 1793 aus Eisenstadt an die Polzelli; »*Spero che tu avrai ricevuto due cento fiorini spediti dal Sig. Buchberg, e forse gli altri cento, in tutto 300 fiorini.*

Güterankauf in und um Krems an der Donau ansässig und starb daselbst am 5. Mai 1753. Sein Sohn Johann Michael wurde Syndikus in Zwettel und erduldete als Geißel im Krieg gegen die verbündeten Baiern und Franzosen harte Gefangenschaft. Sein sechstes Kind, Johann Michael, geb. 21. Sept. 1741, ist unser in Rede stehender Puchberg. Derselbe erwarb sich frühzeitig wissenschaftliche Kenntnisse, erlernte das höhere Merkantil- und Fabriksach, wurde Director der k. k. priv. Niederlage des Michael Saliet, heirathete die Wittwe desselben und trat mit ihr in ein ordentliches Handlungsbündniß. In dieser Stellung unterstützte er viele Fabrikanten aus seinem beträchtlichen Vermögen und wurde Großhandlungs-Gremialist. Nach dem Tode seiner Frau (1784) heirathete er Anna Eckert. Aus seiner ersten Ehe stammte eine Tochter, Josepha, geb. 1781, aus der zweiten Ehe ein Sohn, Xaver, geb. 1788. Dies war der Bestand der Familie zur Zeit, als Mozart und Haydn mit Puchberg verkehrten. Mit seinem älteren Bruder, Franz Xaver, der 30 Jahre lang in Passau eigene Handlung geführt hatte, kam Puchberg im Jan. 1793 bei der Regierung ein um Verleihung des Adelsstandes mit dem Prädikat Edler von und zwar in Berücksichtigung der eigenen sowie der Vorfahren Verdienste und des Umstandes, daß ihre Familie ohnedies altadeligen Herkommens sei, das Diplom aber verloren gegangen sei. Erstgenannter Johann Mathäus hatte nämlich, ein seltener Mann, vor seinem Tode alle auf seinen Adel bezüglichen Urkunden vernichtet, indem er erklärte, wer von seinen Nachkommen nach dieser Auszeichnung verlange, solle sich dieselbe durch eigene Verdienste erwerben. So sehen wir denn auch seinen zweiten Sohn, Johann Mathias, k. k. Hofrath († 1788) im J. 1780 in den Ritterstand erhoben. Im April 1794 wurde die Michael Saliet'sche Niederlags-Handlung aufgelöst und Puchberg als selbstständiger privilegirter Großhändler erklärt. Acht Jahre später lesen wir: „Vermöge Regierungsdecret dat. 30. März 1802 ist diese Großhandlung kassirt worden". In derselben Zeit am 22. März, starb auch der ältere Bruder.[3]

Wir folgen nun Haydn nach Esterház. Er fühlt sich sehr unglücklich. „Da sitze ich in meiner Einöde (schreibt er am

3 Adels-Archiv; K. F. B. Leupold, Allg. Adels-Archiv, Wien 1789, Handlungsschema; Acten des Landesgerichts.

9. Februar an Marianne) — verlassen — wie ein armer Waiß — fast ohne menschlicher Gesellschaft". . . und nun folgt ein langes Register voll Klagen — „selbst mein Forte piano, daß ich sonst liebte, war unbeständig, ungehorsam, es reizte mich mehr zum ärgern, als zur beruhigung" — und, wo möglich, steigerte noch der fatale Nordwind und das übel bestellte Kosthaus Haydn's üble Laune.

Doch es blieb nicht lange Zeit zu Klagen. Am 25. Februar verschied zu Eisenstadt die Gemalin des Fürsten Marie Elisabeth, mit der er seit dem Jahre 1737 vermählt war, nach langwieriger Krankheit im 72. Lebensjahre.[4] „Dieser Todesfall schreibt Haydn am 11. März an Marianne) drückte den Fürsten dergestalt darnieder, daß wir alle unsere Kräfte anspannen mußten, Hochdenselben aus dieser schwermuth herauszureißen; ich veranstaltete demnach die ersteren 3 Tage abends große Cammermusie, aber ohne gesang. Der arme Fürst verfiel aber bey anhörung der ersten Musie über mein Favorit Adagio in D in eine so tiefe Melancoley, daß ich zu thun hatte, Ihm dieselbe durch andere Stücke wieder zu benehmen. wir spielten schon den 4. Tag opera, den 5. Comedie, und endlich wie gewöhnlich die täglichen Speetaeul, beorderte zugleich die alte opera *L'amor artigiano* von Gaßmann einzustudiren, weil sich der Herr kurz vorhero geäußert hatte, sie gerne zu sehen und machte dazu 3 neue Arien". . . ."

Es folgen noch sieben Briefe Haydn's an Marianne, der letzte vom 15. Auguſt datirt. Es mögen nicht die angenehmsten Monate gewesen sein, die er in Esterház verlebte. Seine Klagen, seine trübe Stimmung von damals haben wir schon früher (S. 35) kennen lernen. In diese Zeit fällt die Composition der schon erwähnten Sonate Es-dur (f. 28) die im Auftrag seiner „Gebieterin der Mademoiselle Nanette" für Marianne bestimmt war, zu der Haydn aber eigentlich nur das Adagio neu componirte, was die Bestellerin freilich nicht wissen durfte „weil Sie sich ansonst andere begriffe von mir machen könnte, welche mir nachtheilig seyn könnten . ich muß sehr behutsam seyn, um Ihre gnade nicht zu verliehren". Haydn spielte ihr die Sonate in Gegenwart

4 Wiener Zeitung Nr. 19. Die Fürstin war am 21. März 1718 geboren und eine Tochter des Reichsgrafen Ferdinand von Weißenwolf.

des Fürſten vor und erhielt als Zeichen des Beifalls aus ihren Händen eine goldene Tabaksdoſe zum Geſchenk. „Schade (ſchreibt Haydn ſpäter) daß dieſe kleine goldne Doſe, ſo Sie mir gegeben, und getragen hat, ſo voller fleck iſt, vielleicht kan ich ſie in wienn ausbeſſern laſſen".

Mitten hinein in dieſe letzte Zeit in Eſterház erhielt Haydn eine Einladung des Fürſten Oettingen-Wallerſtein, im Laufe des Jahres auf ſeine Koſten zu ihm nach Ludwigsburg in Würtemberg zu kommen, „indem hochderſelbe ein ſo großes Verlangen trage, mich perſöhnlich zu kennen (angenehme aufmunterung für meinen ſchwachen Geiſt). ob ich mich aber zu dieſer Reiſe werde reſolviren können, iſt eine andere Frage?" Der Einladung war beigelegt „eine ganz niedliche, 34 Ducaten ſchwere, goldene Tabattier". Allerdings mochte der Fürſt, der auf ſeinem Schloſſe eine anſehnliche Muſikkapelle unterhielt,[5] gewünſcht haben, Haydn's perſönliche Bekanntſchaft zu machen, da er und ſeine Kapelle ihn längſt in ſeinen Werken verehrten. Roſetti obendrein, der, wie wir ſahen (S. 104) längere Zeit in Eſterház war und nun des Fürſten Kapelle dirigirte, mag das Verlangen, ihn zu ſehen, noch mehr angefacht haben. —

Die Tage in Eſterház waren gezählt. Wohl wurden auch jetzt noch einige Mitglieder für die Oper engagirt (Giuſeppe Amici und Pietro Majeroni im März, Thereſe Melo im Juli, Philippo Martinelli am 1. Auguſt), doch es ſollten die letzten ſein, denn am 28. September verſchied zu Wien nach kurzer Krankheit im 76. Lebensjahre Fürſt Nicolaus Eſterházy.[6] — Es war derſelbe Fürſt, bei dem Haydn (wie er 1776 ſchrieb) „zu leben und zu ſterben" wünſchte und deſſen er noch im Greiſenalter als ſeines „gütigen und großmüthigen" Herrn gedachte.

5 Über des Fürſten Muſikkapelle ſiehe Schubart, Ideen zu einer Aeſthetik der Tonkunſt. S. 166. — Schubart's Leben und Geſinnungen, her. von L. Schubart, S. 92. — Muſik. Realztg. f. d. J. 1788, Bd I, S. 52.

6 Die Wiener Zeitung vom 29. Sept. ſchreibt: „Geſtern den 28. d. M. verſtarb alhier nach einer kurzen Krankheit d. H. R. Reichsfürſt Nicolaus Eſterhazy de Galantha, Sr. K. Maj. wirkl. gh. Rath und Kämmerer, Ritter d. g. Vlieſes, Kommandeur d. mil. Maria Thereſia Ordens, Generalfeldmarſchall, Oberſter und Inhaber eines ungar. Infanterieregiments, im 76. J. ſeines Alters. Der Leichnam wird nach Eiſenſtadt geführt und in die daſige fürſtl. Eſterhazy'ſche Familiengruft beygeſetzt." Fürſt Nicolaus, Sohn des regierenden Fürſten Joſeph Anton (geſt. 1721), war geboren zu Wien am 18. Dec. 1714.

Dagegen gab ihm aber auch der Fürſt einen Beweis von Werthſchätzung, denn er vermachte ihm teſtamentariſch eine lebenslängliche Penſion von Tauſend Gulden und „dereinſt ſeiner Wittwe die Hälfte“ (welcher Fall glücklicher Weiſe nicht zur Ausführung kam). Außer Haydn erhielten noch Luigi Tomaſini 400 und der Sänger Leopold Dichtler 300 Gulden lebensl. Penſion.

Fürſt Anton (geb. 11. April 1738), der nun die Regierung antrat, hatte keine Neigung für Muſik. Er entließ ſofort die ganze Kapelle und behielt nur die Feldmuſik (Harmonie) in Dienſten, die auch bald darauf in Preßburg im Vereine jener des Fürſten Graſſalkovics bei der Krönung (15. Nov.) und im April 1791 in der Akademie der Tonkünſtler-Societät ſich mit einem Tonſtück von Druſchetzky für 21 blaſende Inſtrumente produeirte. Haydn und Tomaſini blieben übrigens in ihrer Stellung und wurde ihnen von 1. Novbr. an zu ihrer Penſion noch 400 Gulden jährlicher Gehalt angewieſen. Haydn hatte damit nur die Verpflichtung, ſeinen Titel als fürſtlicher Kapellmeiſter beizubehalten — ein General ohne Armee, der aber nun mit ſeiner Muße frei ſchalten und walten konnte.

Noch ein einzigesmal erlebte Eſterház einen kurzen Nachglanz ſeiner alten Tage. Es war am 3. Auguſt 1791 beim Inſtallirungsfeſt des Fürſten in der Erbwürde eines Obergeſpans der Oedenburger Geſpanſchaft. Haydn wurde dazu von London zurückberufen, konnte aber natürlich nicht abkommen. „Ich erwarte nun (ſchreibt er an Marianne) meine entlaſſung, hoffe aber anbey daß mir Gott die Gnade geben wird, durch meinen fleiß dieſen Schaden in etwas zu erſetzen“. An ſeiner Statt wurde ſein Pathenkind, Joſeph Weigl, damals Kapellmeiſter im Hoftheater, beauftragt, eine von Abbate Caſti gedichtete Cantate *Venere e Adonis* zu componiren. Bei der Aufführung ſangen die Mitglieder der Hofoper: Mlle Giuliani, Mme Buſani, die Herren Calveſi und Adamberger. Außerdem waren an drei aufeinander folgenden Tagen Oper, Ball, Beleuchtung des Schloſſes und Parks und Feuerwerk von Stuwer. Die Erzherzoge Franz, Karl und Leopold und eine Menge Adel wohnten dem Feſte bei; die Inſtallation vollzog der Palatin, Kardinal Fürſt Primas von Ungarn.[7] Der Fürſt war über Haydn's ab-

7 Wiener Zeitung, Nr. 64 und 65.

ſchlägige Antwort wohl ungehalten, empfing ihn aber nach ſeiner Rückkehr doch nur mit dem einzigen Vorwurf: „Haydn! Sie hätten mir vierzigtauſend Gulden erſparen können".

Wir nehmen Abſchied von Eſterház. Der Beſucher von heutzutage wird kaum noch durch irgend ein Zeichen daran erinnert, daß hier in einer Reihe von Jahren Feſt an Feſt ſich reihte, daß der glänzendſte Adel hier einem der kunſtſinnigſten und reichſten Fürſten huldigte; daß nicht nur die Tonkunſt ſondern die Künſte überhaupt mitten in einer flachen, eintönigen Gegend gepflegt wurden. Wohl ſteht noch das reizende Palais, aber ſeine Kunſtſchätze von ehedem wanderten nach Wien, Eiſenſtadt und dem Bergſchloſſe Forchtenſtein. Die koſtbar ausgeſtatteten Räume ſtehen theils leer theils ſind ſie zu Kanzleien verwendet. Das Schauſpielhaus wurde 1870 abgetragen, die zierlichen Pfeiler und Geſimſe wurden von Spekulanten zu profanen Zwecken verwendet. Das Marionetten-Theater wurde zu einer Fabrik umgewandelt, die Marionetten-Figuren ſowie die Garderobe der Oper kaufte 1798 um 1000 Gulden die Gräfin von Klutſcheszky. Das Muſikgebäude diente einige Zeit zur Aufſtellung von Webſtühlen und ſpäter zu Beamten-Wohnungen. Der kunſtvoll angelegte Garten iſt jeden Schmuckes beraubt; die Springbrunnen ſind verſiegt, die Treibhäuſer verſchwunden; die Luſtgebäude ſind der Erde gleichgemacht und der baumreiche, weit ausgedehnte Park wurde Stück um Stück gelichtet und zum Anbau von Feldfrüchten verwendet und ſelbſt die weit umfaſſende Mauer erleichtert in ihrem Verfall jedem Anwohner den Eintritt. „In der Leſch" ſagt nun der gemeine Mann, womit er bedeutet, daß er in dieſem Revier geweſen, wo einſt die erſten Cavaliere und Damen in lauſchigen Gängen gewandelt und lange Reihen von fürſtlichen Equipagen die Gäſte von Luſthaus zu Luſthaus führten. Das Leben ringsum ſpiegelt die Einförmigkeit eines abgelegenen Stück Landes und ſelbſt der See, der einſt faſt bis zu den Thoren des Schloſſes reichte, iſt in ſeinen Ufern weit zurückgetreten, als wolle er andeuten, daß er hier nichts mehr zu ſuchen habe. Wohin auch der Blick ſich wendet: Alles mahnt an die Vergänglichkeit irdiſcher Pracht und Herrlichkeit. —

Haydn war nun frei, die Welt ſtand ihm offen. Nach Wien! Wo anders hin konnten ſeine erſten Gedanken gerichtet ſein? Einſtweilen nahm er dort Wohnung im Hauſe des Johann Re-

pomuk Hamberger, kaiſerl. Beamten „ein ſehr guter Freund von mir (ſchreibt Haydn), ein Mann von langer Statur und Haus-Herr von der Meinigen“ (Provincialismus ſtatt „meiner Frau“). Das Haus war ſtill und ruhig gelegen auf der damaligen ſogenannten Waſſerkunſt-Baſtei, mit der Ausſicht auf das mit üppigen Kaſtanien-Alleen bepflanzte Glacis.[8] Haydn mußte es in Eſterház ſehr eilig gehabt haben, denn er ließ (wie er von London aus an die Polzelli ſchreibt) alle ſeine Sachen zurück, wohl in der Vorausſetzung, ſie bei gelegener Zeit abzuholen. Dazu aber ſollte es nicht kommen, denn kaum glaubte er, ſich als ſein eigener Herr zu fühlen, als er auch ſchon einen Antrag erhielt, die Kapellmeiſterſtelle beim Fürſten Anton Graſſalkovics zu übernehmen. Er lehnte dankend ab, ſah ſich aber nur zu bald durch ein weit gefährlicheres Anerbieten auf die Probe geſtellt. Während er eines Tages bei der Arbeit ſaß, ließ ſich ein Fremder bei ihm anmelden und ſtellte ſich mit den Worten vor: „Ich bin Salomon von London und komme, Sie abzuholen. Morgen werden wir einen Accord[9] ſchließen“.

Salomon,[10] der ſchon erwähnte Violinſpieler und Concertunternehmer, erzählte nun Haydn, daß er auf der Rückreiſe von Italien, wo er Sänger für die italiäniſche Oper in London engagirt hatte, in Köln zufällig in einem Zeitungsblatt die Nachricht von dem Tode des Fürſten las, worauf er unverzüglich

---

8 v. Karajan, Haydn in London, S. 15. Das Haus wurde 1805 umgebaut und trägt heute (1881) die Nummer 15. Eingang von der Seilerſtätte. Hier war es, wo Beethoven zuerſt im Nov. 1792 als Schüler Haydn's ein- und ausging.

9 In dieſer Weiſe erzählt in „Orpheus“, Muſik. Taſchenbuch, 1841, biogr. Skizze S. 345 ff. Des Wortſpiels mit „Accord“ und der ganzen überraſchenden Scene erinnerte ſich Haydn ſtets mit großem Vergnügen.

10 Johann Peter Salomon, geb. 1745 zu Bonn, machte ſich frühzeitig als tüchtiger Geiger bekannt. Nach einer Anſtellung als Concertmeiſter des Prinzen Heinrich von Preußen wandte er ſich über Paris nach London, wo er 1781 im Coventgarden-Theater zum erſtenmale auftrat und von da an ſeinen bleibenden Aufenthalt in England nahm. Er ſtarb 28. Nov. 1815 zu London. Sein von Hardy gemaltes Porträt erſchien in Stich von Facius bei Bland. Ein zweites von Lonsdale ſchenkte S. dem Muſeum ſeiner Vaterſtadt. Beethoven ſchrieb bei der Kunde ſeines Todes an Ferdinand Ries (28. Febr. 1816): „Salomon's Tod ſchmerzt mich ſehr, da er ein edler Menſch war, deſſen ich mich von meiner Kindheit erinnere“. Ausführliches ſiehe Pohl, Haydn in London, S. 73—85.

nach Wien geeilt sei. So stand nun Haydn dem Manne selbst gegenüber, dem er so oft aus Rücksicht für den Fürsten die Reise nach London abgeschlagen hatte. Dies Haupthinderniß war nunmehr beseitigt und Salomon hatte klug berechnet, jedes weitere Bedenken durch seine persönliche Einwirkung zu beheben.

Gar so rasch sollte es aber doch nicht abgehen. Haydn stimmte zwar zu, obwohl auch jetzt noch zögernd und nur unter der Bedingung, daß der Fürst seine Einwilligung zur Reise gäbe, aber die Vorbereitungen erforderten Zeit und Haydn hatte eben jetzt eine Arbeit für den König von Neapel übernommen, der sich in Wien befand und dem er sie selbst überreichen sollte.

Damit stehen wir vor einem seltenen Fest, das bereits am 19. September in Wien stattgefunden hatte — eine dreifache Vermählung bei Hofe: Erzherzogin Marie Clementine mit dem Kronprinzen Franz von Neapel (durch den Erzherzog Karl vertreten), die neapolitanischen Prinzessinnen Marie Therese und Ludovika Louise mit den Erzherzogen Franz (nachmals Kaiser Franz II.) und Ferdinand, Großherzog von Toscana. König Ferdinand von Neapel und seine Gemalin, Erzherzogin Karoline waren in Begleitung ihrer beiden Töchter am 15. September in Wien angekommen. Abends besuchte der König und seine Schwester, die Kaiserin Marie Ludovika, das National-Hoftheater, wo zum erstenmale die Oper *La Caffettiera bizzarra* von Jos. Weigl aufgeführt wurde. Am 17. war im Rittersaal der Burg die Verlobung der Erzherzogin Clementine (Erzherzog Franz als Stellvertreter des Bräutigams); am 19. die Vermählung in der Augustiner Hof- und Pfarrkirche; am 20. Aufführung der Oper *Axur* von Salieri, wobei der ganze Hof erschien.[11] Zur Feier der Vermählung war während der offenen Tafel im Redoutensaale ein großes Concert unter Salieri's Direction. Die Sängerinnen Cavalieri und Calvesi und die Oboisten Gebrüder Stadler ließen sich hören; eine Symphonie von Haydn war dem Könige so bekannt, daß er häufig mitsang. Seiner Vorliebe für die Leier wurde schon gedacht; auch die Königin war als Tochter der Kaiserin Maria Theresia musikalisch gebildet. Im Gesang war Mancini ihr Lehrer. Daß Salieri gerade eine Symphonie von Haydn gewählt hatte, mag absichtlich geschehen

11 Wiener Zeitung Nr. 74 u. d. folgenden Nummern.

ſein, da er wohl wiſſen mußte, daß ſowohl Kaiſer Leopold als auch der König ihm gewogen waren. Mozart war gänzlich ignorirt worden, was ihn tief ſchmerzte.

In Marie Thereſe, der nachmaligen Kaiſerin, gewann Haydn eine neue Gönnerin. Sie hatte große Empfänglichkeit für Muſik, ſang vortrefflich und intereſſirte ſich für jede neue Erſcheinung im Gebiete der Kunſt überhaupt. Beethoven widmete ihr ſein Septett; Eybler wurde von ihr beauftragt, ein Requiem zu ſchreiben; Michael Haydn, den ſie zweimal nach Hofe beſchied, mußte eine Meſſe und ein Requiem für ſie ſchreiben und vermuthlich war auch Joſeph Haydn's Thereſien-Meſſe für ſie beſtimmt. Sie beſuchte regelmäßig die Akademien der Tonkünſtler-Societät, hörte Haydn's „Sieben Worte", die zwei großen Oratorien und verlangte auch (wie wir geſehen) nach der Partitur des „Tobias". Was damals von Haydn erſchien, befand ſich faſt alles in einzelnen Exemplaren in der Kaiſerlichen Muſikalien-Sammlung und rührte ohne Zweifel noch von der Kaiſerin her.

Der König reiſte mit ſeiner Gemalin (als Graf und Gräfin von Caſtellamare) am 24. September von Wien ab, wohnte am 9. October in Frankfurt a. M. der Krönung Leopold's als deutſchen Kaiſers und am 15. Nov. in Preßburg der Königskrönung bei und war am 20. November wieder in Wien.

Unterdeſſen hatte Haydn alle Vorkehrungen zur Reiſe getroffen und war ihm Salomon nicht von der Seite gewichen. Und er hatte alle Urſache dazu, denn faſt ſcheint es, als ſei jener im letzten Augenblick noch wankelmüthig geworden. Hören wir einen Correſpondent aus Wien, der darüber am 16. Febr. 1791 nach London ſchreibt: [12] „Niemals würde Salomon den Herrn Hayden, dieſes große unnachahmliche Genie, aus der ruhigen Sphäre einer häuslichen Genügſamkeit herausgeangelt und ihn beredet haben, von ſeinem dermaligen Fürſten, Anton Eſterházy unter was immer für einen Vorwande die Erlaubniß anzuſuchen ſich zu entfernen: nur Ihr glückliches Schreiben [13] an den Herrn General Jerningham (engl. Geſandten) allein wirkte Wunder zum größten Erſtaunen des muſikaliſchen Cirkels dieſer Stadt, und

12 Muſikal. Korreſp. d. teutſchen Filarm. Geſellſchaft 1791. Nr. 7.

13 Ohne Zweifel iſt der früher genannte Mr. Bland gemeint.

jeden befremdete ein so unverhoffter Entschluß, dem der philosophische Karakter dieses ersten Virtuosen nicht unbekannt war. Welchen Dank ist Ihnen nicht unsere musikalische Welt schuldig, mein Bester, für Ihren letzten Besuch in Wien und für diesen wundervollen, glücklichen Brief"!

Der „Accord" mit Salomon war also geschlossen. Die Bedingungen, die Salomon für eine Saison einging, waren folgende: 300 Pf. Stlg. für eine Oper für den Impressario Gallini; 300 ditto für 6 Symphonien und 200 ditto für deren Verlagsrecht (*copy right*); 200 ditto für 20 neue, in ebensoviel Concerten von ihm dirigirte Compositionen; 200 ditto als Garantie für ein Beneficeconcert. Salomon hatte hiervon im Voraus als Sicherstellung 5000 Gulden beim Banquier Fries & Co. zu erlegen. — Als Reisegeld hatte Haydn 500 Gulden vorräthiges Geld; dazu entlieh er vom Fürsten 450 Gulden. Eine Schatulle mit Staatspapieren, die er nicht angreifen wollte, übergab er Frau v. Genziger zur Aufbewahrung. Nach Maler Dies (S. 76) hätte Haydn auch um 1500 Gulden sein Haus in Eisenstadt für Reisezwecke verkauft, worüber aber jede Bestätigung fehlt und fehlen muß, da er seit 1778 nicht mehr als Hauseigenthümer genannt wird.

Endlich fühlte sich Salomon insoweit sicher, daß er es wagen konnte, Haydn's Reise nach England öffentlich anzeigen zu können. Er schrieb am 8. Dec. nach London an John Baptist Mara, den Gemal der berühmten Sängerin Mara und ersuchte ihn, die beigelegte Ankündigung im *Morning Chronicle* einrücken zu lassen, wo sie auch am 29. Dec. erschien. Wir lesen (hier deutsch wiedergegeben):

Wien, Mittwoch den 8. Dec. 1790.

Haydn's Ankunft.

„Herr Salomon, der nach Wien reiste, um den berühmten Herrn Haydn, Capellmeister Sr. Hoh. des Fürsten Esterházy, für England zu engagiren, benachrichtigt den hohen und höchsten Adel verehrungsvoll, daß er in der That ein Übereinkommen mit diesem Herrn unterzeichnet hat, in Folge dessen Beide in wenigen Tagen sich auf die Reise begeben werden und hoffen vor Ende des Monats in London zu sein. Herr Salomon wird alsdann die Ehre haben, den Freunden der Musik einen Plan zu Subscriptions-Concerten vorzulegen und hofft derselbe deren Zustimmung und Unterstützung zu erhalten."

Haydn hatte die vom Könige von Neapel bestellten Stücke, 7 Notturni für 2 Liren (c. 15—21) längst fertig und um Audienz nachgesucht, die aber wiederholt verschoben wurde. Endlich sah

er sich mit seiner Arbeit dem Könige gegenüber. „Gut (sagte der König), übermorgen werden wir sie probiren". Worauf Haydn: „„Eben an diesem Tage werde ich nach England abreisen"". „Wie! (rief der König) und Sie versprachen mir doch, nach Neapel zu kommen" — womit er mürrisch das Zimmer verließ. Haydn wartete eine Weile, unschlüssig, ob er bleiben oder gehen solle. Endlich kam der König zurück. Sein Unwillen hatte sich gelegt; er gab Haydn ein Empfehlungsschreiben an den neapolitanischen Gesandten Fürst Castelcicala, nahm ihm das Versprechen ab, wenigstens nach seiner Rückkehr von London nach Neapel zu kommen und schickte ihm nachträglich eine kostbare goldene Dose.

So stand denn Haydn an einem ernsten, entscheidenden Wendepunkt seines Lebens: hier Neapel, wo er vielleicht in der Oper aufgegangen wäre — dort London, das seine höchste Entwicklung und Popularität besiegeln sollte.

Denken wir uns nun zurück in's Jahr der Übersiedlung Haydn's von Eisenstadt nach Esterház: den Baum, den wir damals in üppig grünem Laubwerk verließen — längst schon hat er seinen Blüthenflor abgeschüttelt. Hochstämmig, in voller Kraft steht er da, die Äste segenbringend belastet mit kerniger Labung. Kein Einzelner mehr erfreut sich seines Besitzes — er gehört der Welt. Und sie kommen von Nah und Fern und einem Jeden bietet er sein Theil und Alle blicken dankend zu ihm auf und preisen Stamm und Frucht. —

Außer den erwähnten Notturni für zwei Liren sind noch einige Compositionen aus diesem Jahre zu nennen. Obenan die Symphonie in Es (a. 63), die letzte vor den 12 Londoner Symphonien. Es ist dieselbe, die Haydn von London aus so oft und so dringend von Frau v. Genzinger begehrt. Er befürchtete sogar einen Verlust von 20 Pfd. Stlg., im Falle sie nicht zu rechter Zeit einträfe. Endlich, im März 1792, nach Verlauf von vollen 14 Monaten, kam sie an und fast gleichzeitig zweimal: zuerst in Auflagstimmen durch Hofrath v. Kees, der sie in Verwahrung hatte und nach Brüssel schickte, wo sie liegen blieben, dann in Partitur, welche Marianne besorgt hatte. Dies war Haydn um so lieber, da er es für nöthig hielt, vieles für die Engländer abändern zu müssen. — Nach längerer Pause sehen wir Haydn auch wieder dem Tanze huldigen und wieder war es Artaria, an den er schreibt: „. . . . hingegen müssen Sie auch,

um meine Schuld bey Ihnen zu tilgen, die 12 neuen sehr prächtigen Menuets und 12 Trio für 12 Ducaten übernehmen". Wo Haydn nicht Zeit und Lust hatte, ließ er für dergleichen Andere für sich eintreten. So schreibt er an den jungen Eybler[14] (22. März 1789): „Nun, bester Freund, bitte ich für mich 3 neue Tanzmenuette, aber jedweden mit einem Trio begleitet, zu componiren, die Ursache meiner Bitte werde ich Ihnen bei Gelegenheit selbst entdecken, sage unterdeß nur so viel, daß diese 3 Menuette für einen meiner besten Freunde bestimmt sind". — Die Variationen (k. 5) gehören zu den letzten kleinen Stücken, die Haydn in Wien componirte. Artaria mochte besorgt sein daß Haydn wegen der Abreise keine Zeit mehr übrig bliebe und so mußte er sich schriftlich verbindlich machen: „Ich Endes-Unterschriebener verspreche und verpfände mich, Herrn Artaria heut über 8 Tage die 6 neuen Variazionen für das *Forte piano* einzuhändigen. Wienn den 22. Nov. 1790". — Die 3 Clavier-Trios (h. 10—13) sind dieselben, welche (wie wir früher sahen) Haydn für 135 Gulden als alleiniges Eigenthum an Artaria verkaufte und darüber einen Schein ausstellte. — Die schon erwähnte Sonate (f. 28) „welche aber in keine andere Hände kommen darf" hatte Haydn in Auftrag seiner „Gebieterin der Mademoiselle Nanette" (auf Veranlassung des Fürsten) für Frau v. Genzinger componirt. Die Sonate blieb aber nicht in den Händen der Freundin. Haydn schreibt darüber: „ich erschrack nicht wenig, als ich die unangenehme nachricht von der Sonate lesen mußte. bey Gott! ich wolte lieber 25 Ducaten verlohren haben, als diesen Diebstahl zu erfahren". Haydn hatte sie selbst (wie früher erwähnt) vor dem Fürsten und der Nanette gespielt und „zweifelte anfangs der schwierigkeit wegen über dieselbe einigen beyfall zu erhalten". Sie war schon ein Jahr zuvor für Marianne bestimmt und „nur das Adagio habe ich erst ganz neu dazu verfertigt, welches ich aber Euer Gnaden auf das allerbeste anempfehle; es hat sehr viel zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei gelegenheit zergliedern werde; es ist etwas mühsam, aber viel Empfindung".

---

14 Jos. Eybler, später Hofkapellmeister, wurde 1787 von Haydn an Artaria empfohlen, damit dieser 3 Clavier-Sonaten „die gar nicht übel gesetzt sind" in Verlag übernehme.

Weitere Compositionen aus diesem Jahre:

6 Streichquartette (d. 57—62), in Autograph vorhanden.

3 Arien, Einlage in Gaßmann's *L'amore artigiano;* darunter Tenorarie »*Da che pensa a maritarmi*« (n. 11), in Autograph erhalten.

1 Lied „Trachten will ich nicht auf Erden", in Autograph vorhanden. Es ist am Vorabend von Haydn's Abreise componirt und Haydn schien dieser Umstand wichtig genug, ausnahmsweise am Schlusse des Liedes das volle Datum (14. Dez. 790) beizusetzen.

Abschiedslied, für Frau von Genzinger componirt.

Der Tag der Abreise, Mittwoch der 15. December, war angebrochen. Daß Mozart nicht fehlen würde, war vorauszusehen. Salomon hatte schon Tags zuvor beim Abschiedsmahle vorläufig mit ihm verabredet, daß er nach Haydn's Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach London kommen sollte. Wie schwer mag Mozart der Tag geworden sein! War ihm doch eben von London kurz zuvor vom Director der italiänischen Oper das Anerbieten gestellt worden, von Ende Dec. 1790 bis Ende Juni 1791 seinen Aufenthalt in London zu nehmen und in dieser Zeit wenigstens zwei heitere oder ernste Opern zu schreiben, wofür ihm 300 Pfd. Stlg. geboten wurden nebst dem Vortheil, für die *Professional-* (Fachmusiker-) oder andere Concerte (mit Ausnahme der übrigen Theater) schreiben zu können.[15] Mozart, der wiederholt aus eigenem Antrieb nahe daran war, nach England zu gehen und nur dem Vater zu Liebe die Reise unterließ, hätte diesesmal die Gelegenheit gewiß mit Freuden ergriffen, wenn er nicht im Augenblick gegründete Hoffnung gehabt hätte, in Wien selbst bei Hof eine höhere Anstellung als bisher zu finden. Getäuschte Hoffnung! Er blieb unberücksichtigt und sah obendrein seinen Lieblingsplan verscherzt.

Haydn hatte man von allen Seiten von der Reise abzuhalten gesucht. Man machte ihm Vorstellungen, daß er noch nie über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus gekommen sei und bereits in einem Alter stehe, in dem das ungewohnte Reisen

15 Nottebohm, Mozartiana, S. 67 f.

doppelt beſchwerlich falle, worauf Haydn zuverſichtlich die bündige Antwort gab: „Ich bin aber noch munter und bei guten Kräften“. Auch Mozart hatte Bedenken und meinte gutmüthig: „Papa! Sie ſind nicht für die große Welt erzogen und reden zu wenig Sprachen. Worauf Haydn: „Aber meine Sprache verſteht man in der ganzen Welt“.

Der Augenblick der Trennung war gekommen. Haydn und Mozart waren bis zu Thränen gerührt, am meiſten Mozart. Tief bewegt und voll Beſorgniß für Haydn ergriff er deſſen Hände beim Abſchied und ſagte ahnungslos: „Ich fürchte, mein Vater, wir werden uns das letzte Lebewohl ſagen“!

Der Wagen fuhr davon. Noch einmal grüßte Haydn zurück, dann war er verſchwunden .....

Mozart ſtand allein — der beſte, der rechtlichſte Freund hatte ihn verlaſſen — — ſein liebes Auge ſollte ihn nie mehr wiederſehen — !

Muſikaliſcher Theil.

Inſtrumental.

Symphonien.
Ouverturen.
Divertimenti.
Streichquartette.
Concerte.
Barytonſtücke.
Tanzmuſik.
Clavierſonaten.
Clavierſonaten mit Violine.
Clavier-Trios.
Clavier-Concerte.
Kleinere Clavierſtücke.

Vocal.

Meſſen.
Kleinere Kirchenmuſikſtücke.
Oratorien und Cantaten.
Opern.
Arien und einſtimmige Cantaten.
Lieder.

Wir haben nunmehr Haydn an der Hand jener vorgenannten Werke, die er in der mittleren Periode seiner Künstlerlaufbahn im Zeitraum von nahezu einem Vierteljahrhundert geschaffen, in gleicher Weise wie seine Erstlingswerke kennen und würdigen zu lernen. Alles was vorausgreifend über seinen Werth als Schöpfer und Ebner neuer Wege und über den Grundzug seiner Werke gesagt wurde, tritt erst jetzt in volle Kraft. Mehr und mehr werden wir zu bewundern haben sein rastloses Vorwärtsstreben, seine unvergleichlich melodiöse Erfindungsgabe, seine erstaunlich kunstvolle thematische Durchführung, die stete Erweiterung seiner Instrumental-Kenntnisse, sein Bemühen der Form und Technik vollständig Herr zu werden und stets das natürliche Maß künstlerischer Gestaltung einzuhalten. So finden wir ihn denn am Schlusse seiner mittleren Künstlerperiode als gereiften Künstler, der, wie wir sahen, schon jetzt die Anerkennung und Achtung der Welt errungen hat und im gerechten Bewußtsein seines eigenen Werthes, obwohl schon bei Jahren, freudig und kampfeslustig dem Rufe nach fernem Lande folgt, um dort neue Lorbeern zu sammeln.

Wir haben vorerst seine Instrumental-Compositionen im Auge. Von seinen vielseitigen Werken dieser Gattung ist es nebst dem Streichquartett die Symphonie, die unsere vollste Aufmerksamkeit beansprucht und ihr wenden wir uns zunächst zu. Wie vordem werden wir auch hier, um die nachhaltige Lebenskraft der Haydn'schen Werke dieser Gattung bemessen zu können, die Reihen jener Componisten mustern, die gleichzeitig mit Haydn und durch sein Beispiel angefeuert, das Symphoniefach pflegten; es sind meistens längst verschollene Namen oder solche, die wenigsteus auf diesem Gebiet nicht mehr genannt werden. Viele der

früher genannten Componiſten[1] reichen noch in die jetzige Periode; unter ihnen C. F. Abel, Agrell, Ph. Em. Bach, Franz und Georg Benda, Cambini, Ditters, Galuppi, Gluck, Graun, Gebel, Haſſe, J. A. Hiller, Holzbaur, Jomelli, Locatelli, Lorenzitti, Misliweczek, Leop. Mozart, Neruda, Scarlatti, C. Stamitz. Unter den neu Hinzugekommenen, deren Werke in Paris, London, Amſterdam, Leipzig, Bonn, Nürnberg, Berlin, Wien, Offenbach und Mainz, häufig ſogar in Serien zu 6 Nummern erſchienen, ſind hervorzuheben: J. C. Bach in London, Filtz, Fr. Xav. Richter, Cannabich und Fränzel in Mannheim, Deller, Duni, Fauner, Harrer in Leipzig, Hertel in Schwerin, Kirnberger und Nickelmann in Berlin, Organiſt Krebs in Altenburg, Pugnani, Kuntz in Lübeck, Roellig, Naumann und Scheibe in Dresden, Ant. Bulant, W. Leeder, Sarti in Dänemark, Schaffrath, Zoppin, Riegel, Van Maldere, Roy, Toeſchi, Schmidtbauer, Pichl, Goſſec, Neefe, G. F. Reichardt, C. E. Graaf im Haag, Franz Duſcheck in Prag, Gazzaniga, Ernſt Eichner, Herſchel, Baron von Gemmingen, Anton Roſetti, C. Stamitz d. ä., Joſ. Demachi, J. F. H. Sterkel, Kleinknecht, Boccherini, Lachnith, Beecke, Le Duc, Vinc. Maſcheck, Sperger, Joſ. Schuſter, Peter Winter. Von Wiener Componiſten (und dieſe ſind beſonders erwähnenswerth, da Haydn ihre Werke in den Wiener Akademien gehört haben mußte): L. Hoffmann, Ziegler, Vanhall, Wagenſeil, Dittersdorf, Aſpelmayer, Bonno, L. Kozeluch, Chriſtoph Sonnleithner, Huber, Starzer und d'Ordonez.

Was die Orcheſterbeſetzung betrifft, finden wir neben den Streichinſtrumenten abwechſelnd Oboen und Hörner mit oder ohne Flöte und Fagott; Klarinetten ſind nur bei Pichl und Bulant genannt; ebenſo Trompeten und Pauken nur einigemal; zwei Paare Hörner bringt Vanhal, einmal ſogar noch ein Solohorn.

Wir haben noch ſpeciell Mozart zu nennen. Im Verzeichniß der erſchienenen Symphonien iſt er nur wenig genannt. In die Wiener Zeit fallen ſeine letzten ſieben Symphonien. Daß ſie ſowohl in Mozart's als auch in anderen Akademien zu hören waren, erfuhren wir in der Chronik. Haydn hatte aber auch, wie kaum zu bezweifeln, Gelegenheit, ein und die andere bei dem Muſikfreunde v. Kees kennen zu lernen.

---

1 Band I. S. 280 f.

Über die Form der einzelnen Symphoniesätze und speciell der Haydn'schen wurde schon gesprochen.[2] Von den nun vorliegenden thematisch verzeichneten 63 Symphonien sind alle bis auf eine einzelne (Nr. 32)[3] in Haydn's thematischem Katalog notirt; 9 Nummern stehen in 6 verschiedenen Molltonarten; 16 Nummern haben kurze Einleitung in pathetischem Zeitmaß, nur Nr. 20 hat einen vollständig durchgeführten langsamen ersten Satz. Mit Ausnahme von Nr. 6, in welcher der Menuett fehlt, bestehen alle aus vier Sätzen (der Menuett als 3. Satz). Bei den Saiteninstrumenten ist in erster Linie die allmählige Selbstständigkeit der zweiten Violine zu beachten, ferner die Violen und Violoncells, welche sich bald ihre eigenen Wege zu bahnen suchen oder auch zur Verstärkung der Melodie mit den Violinen oder einem der Blasinstrumente zusammengehen; endlich wird auch der Baß, ein stets wichtiger Factor, sich mehr und mehr seiner Würde und Macht bewußt. Die Blasinstrumente hat Haydn, wie wir gesehen, schon vordem mannigfach benutzt und die vielen Stücke für die Feldharmonie hielten ihn hier in steter Übung. Doch in Verbindung mit den Streichinstrumenten und zur Verwendung bei Symphonien mußte er auch hier neue Studien machen. So finden wir anfangs das den Kern bildende Saitenquartett nur durch Oboen und Hörner verstärkt; manchmal ist die Flöte im langsamen Satz als Solo und meist bei gedämpften Streichinstrumenten verwendet. Der Fagott löst sich nur allmählig vom Basse los, nimmt aber auch zuweilen die Melodie mit einem der anderen Instrumente auf. Endlich aber werden paarweise Flöten, Oboen, Hörner und Fagotte zur Regel und bilden erstere von Nr. 40 an einen wesentlichen Bestandtheil in der Besetzung. Trompeten und Pauken (erstere auch allein) kommen nur in einigen Nummern vor und wo sie bei den Symphonien der 80er Jahre erscheinen, sind sie mit wenigen Ausnahmen von Haydn nachgetragen. Vierfach vertretene Hörner kommen nur zweimal (Nr. 7 und 16) vor; Klarinetten sind nie angewendet,

2 Bd. I. 276 ff.

3 Die Partitur existirt in Haydn's eigener Handschrift und in einer Copie. Zweifelhafte Symphonien (und es sind deren sehr viele) sind nicht aufgenommen. Ausgeschieden sind jene Nummern, die als eigentliche Ouverturen nicht hierher gehören. Einige Nummern sind bei Haydn auch zweimal verzeichnet durch Umstellung der Sätze.

was um so auffallender ist, als sie Haydn mitunter in seinen Opern benutzte. Eigene Bläser aber waren für dieses Instrument, mit Ausnahme der beiden Griesbacher (1776—78) nicht im Orchester angestellt und wurden also nöthigenfalls von der Feldharmonie requirirt. Lange Zeit sind die Blasinstrumente vorzugsweise nur zur Verstärkung der Harmonie benutzt, endlich aber greifen auch sie selbstständig ein und treten sogar, Licht und Schatten und Klangwechsel verbreitend, den Streichinstrumenten gruppenweise gegenüber.

Von den Symphonien dieser Periode sind viele bis über die Hälfte hinaus nur insofern von Interesse, als sich an ihnen die allmählige Entwickelung von Haydn's Meisterschaft verfolgen läßt. Häufig zeigt sich hier nur in einzelnen Sätzen, was Charakteristik und Tiefe betrifft, eine besondere Eigenthümlichkeit. Ganz anders aber stellt sich das Verhältniß im letzten Drittel der Symphonien heraus, hier werden die nur wenig schwächeren Nummern zur Ausnahme. Bis dahin hatte Haydn eben nur für den augenblicklichen Genuß, für angenehme Anregung in seinem eingeschränkten Wirkungskreise zu sorgen. Jetzt aber, wo er wußte, daß seine Werke mit immer größerem Eifer in fremden großen Städten gesucht und gespielt wurden und er auf specielle Bestellung und für ein eigentliches Publikum schrieb, nahm auch sein Flug eine höhere Richtung und die Freude am Schaffen wuchs sichtlich mit fast jeder neuen Nummer. Wir haben somit sehr wohl jene Symphonien, welche in die Zeit bis etwa zu Anfang der 80er Jahre fallen von den nachfolgenden zu unterscheiden.

Suchen wir vorerst einen summarischen Überblick über die einzelnen Sätze zu gewinnen. Die ersten Sätze weichen in der Hauptsache nur selten von der früher[4] besprochenen, nun aber allmählig erweiterten Structur ab. Die meisten sind frischen, kräftigen Charakters und fesseln selbst bei den kleinsten Symphonien durch originelle Gedanken und interessante Mache. — Auch über die zweiten Sätze wurde schon gesprochen[5]; in diesen einfachen, das deutsche Gemüth kennzeichnenden, meistens dem Volkston sich nähernden Gesangweisen schlägt Haydn so recht aus dem Innern die Gefühlssaiten an.

4 Bd. I. S. 270, 293.
5 Bd. I. S. 277, 293.

Eine wohlige, sanfte Abendstimmung lagert über diesen stimmungsvollen Bildern; es ist der wahre Seelenfriede, der aus ihnen spricht. Wie früher so finden wir auch jetzt wieder hier mit Vorliebe die kleinen Taktarten (3/8, 2/4, 6/8) gewählt. Die Melodie ist vorzugsweise der Primgeige, zuweilen der Flöte oder Oboe zugetheilt, oder es geht erstere mit einem dieser Instrumente zusammen. Zehn Sätze sind nur für die Streichinstrumente geschrieben[6]; bei 25 Sätzen bedient sich Haydn der Sordinen. Bei einigen herrscht im Quartett auch noch die Zweistimmigkeit vor (je 2 Stimmen zusammen). Trotz der vorwiegend weicheren Stimmung sind doch nur fünf Nummern[7] in der Molltonart geschrieben. 27 Sätze stehen in der Unter-, 18 in der Ober-Dominant der ersten Sätze; die übrigen behalten die Tonart derselben bei. Zehn Sätze sind im Charakter der Serenade, Sicilienne, im Balladen- oder Romanzenton geschrieben, fast alle aber haben, wie gesagt, volksliedmäßige und häufig sehr zarte und gemüthsinnige Themas und beweisen zur Genüge, daß Haydn ganz wohl auch gesanglich dachte, wie dies von einem im Gesange auferzogenen Musiker nicht anders zu erwarten ist. Meisterhaft hat Haydn in vielen Nummern (es sind deren 18 und vorzugsweise aus dem letzten Drittel[8]) die erweiterte Variationenform angewendet und ausgebildet, die später Beethoven mit sichtlichem Interesse studirte. Sie zeigen von besonderer Vorliebe für dieses Genre und eine gewisse Sauberkeit und Delikatesse. Ganz richtig sagt Abbé Vogler in seiner Kritik der Forkel'schen Veränderungen (S. 8 in diesem Betracht: „Der erste Mann, der uns allgemeine Variationen gelehrt, der sie auf alle Instrumente verbreitet, der noch zum Verdienste, phraseologisch groß zu sein, jenes, Gesänge und Themen selbst erfinden zu können, gesellet, ist der unnachahmliche Haydn. Er, ein wahrer Phöbus, dessen Arbeiten keiner fremden Wärme bedürfen, dessen Werke schon genug leuchten, ohne daß der von einem beliebten Satz geborgte Schimmer sie aufhelle, zeigte uns in Sinfonien, wie wir variiren sollen. Von keiner Vorliebe gehindert, durch keine Kurzsichtigkeit eingeschränkt, war er gegen alle Instrumente gleich wohlthätig. Da er den Werth

6 Nr. 2—8, 14, 17, 28.
7 Nr. 4, 14, 25, 31, 36.
8 Nr. 26, 31, 36, 41—43, 45—47, 51—55, 57—61, 63.

und die Wirkung von allen genau kannte, so wies er jedem seinen Standpunkt an, um glänzen zu können, ohne je eines zu verdunkeln".

Haydn's Menuette in diesen Symphonien bekräftigen, was schon von den früheren gesagt wurde.[9] Ihren, von Haydn gleich zu Beginn angestrebten und dann typisch gewordenen Charakter finden wir nun noch mehr ausgeprägt und gefestigt. Während Mozart hier mehr einen veredelten, den Tanz der vornehmen Welt repräsentirenden Zug beibehielt, hielt sich Haydn an den mittleren und niederen Stand, indem er Würde und feine Grazie durch volksthümliche Heiterkeit und behagliche Laune ersetzte und seinem Hang zu humoristischen Neckereien und Überraschungen freien Lauf ließ. Häufig herrscht in ihnen eine gewisse derbe Strammheit und spricht sich der beabsichtigte Grundton mit festen Strichen sogleich in den ersten Takten aus, während die Trios in Erfindung und Behandlung leicht bewegter und feiner gehalten sind, eine Fülle von naiven witzigen Einfällen bieten und häufig durch ihre gemüthlichen Weisen uns mitten unter das Volk versetzen, wobei aber stets die künstlerische Gestaltung gewahrt bleibt. Der Reichthum an immer neuen Motiven und geistreichen Wendungen ist hier umsomehr anzustaunen als die Anforderungen an Haydn gerade in diesem Genre wahrhaft exorbitant waren. Zwei Drittel der Trios haben gleiche Tonart mit ihren Menuetten; von den übrigen stehen 5 in der Unter- und ein einziges in der Ober-Dominant, 2 haben die Parallel-Tonart, 8 stehen in Moll. Eigenthümlich rhythmische Gliederungen kommen im Menuett-Trio vor, wir zählen Gruppen zu 8 gegen 12 bis über 40 Takte. Die Themas werden bei den Menuetten bis zu 4 Instrumenten (Streich- und Blasinstrumenten) im Einklang oder in der Octav ausgeführt; bei den Trios ist zuweilen nur das Saitenquartett verwendet (z. B. in Nr. 4, 9, 25, 27) oder es treten einige Blasinstrumente, meistens aber nur sehr discret hinzu; einigemal bleibt diesen auch allein das Wort z. B. in Nr. 8 (2 Ob., 2 Fag., 2 Hörner) oder in Nr. 44 (dieselben Instrumente nebst 3. und 4. Horn und 2 Clarini) oder es hat wenigstens ein Blasinstrument ein Solo, wie bei 40 (Fagott), 57 (Oboe), auch der Contrapunkt kommt einigemal zur Anwendung (z. B. Nr. 13,

9 Bd. I. S. 279, 294.

16). — In den vierten und Schlußsätzen, die nun in keinem einzigen Fall das früher häufige Tempo di Menuetto aufweisen, concentrirt sich eine unerschöpfliche Fülle von Geist und Witz. Hier mehr denn irgend wo spricht sich Haydn's Freude am Schaffen aus. Das scheinbar nur leichthin angeschlagene Hauptthema zieht sich rondoartig durch den ganzen Satz; einzelne Motive lösen sich los, werden selbstständig, neue treten hinzu und spielend mischt sich die sonst so gefürchtete strenge Schreibweise dazu; immer kunstvoller gestaltet sich der Bau bis der arglose Zuhörer erst jetzt gewahr wird, wohin ihn die kundige Hand führte und an des Dichters Ausspruch gemahnt wird: „Ein kluger Mann sagt öfters erst mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will".

Die vorliegenden Symphonien lassen sich, will man die Grenzen nicht allzu scharf ziehen, in zwei Abtheilungen und etwa fünf Gruppen sondern, in solche die 1. an sich klein, aber hübsch sind; 2. in denen einzelne Sätze der Beachtung werth sind; 3. die in ihrer Totalität interessant oder bedeutender sind; 4. in die besonders hervorragenderen und 5. in die reifsten und vorzüglichsten.

Der ersten Gruppe haben wir Nr. 1 vorauszuschicken, eine concertante viersätzige Symphonie »Le matin« betitelt, welche ihrem ganzen Wesen nach in die Zeit der früher erwähnten Symphonien »Le midi« und »Le soir« fällt.[10] Damit hatte denn Haydn des Fürsten Wunsch, „die vier Tageszeiten" musikalisch zu illustriren sich auf drei beschränkend erfüllt.[11]

Wir fassen nunmehr die Symphonien der ersten Abtheilung bis Nr. 45, zusammen. In die erste Gruppe sind 13 Nummern aus den Jahren 1767—75 einzureihen.[12] — Von den ersten Sätzen derselben sind Nr. 2—4, 7, 10 und 14 klein, aber ansprechend, frisch und flott, 8 mehr graziös, 12 markig und voll Mozart'scher Anklänge; 13 hat trotz etwas veraltetem Figurenwerk doch eine gewisse Noblesse und Entschiedenheit; 28 zeichnet sich durch besonderen Wohllaut aus. — Unter den zweiten Sätzen haben nur 9 und 10 Blasinstrumente; 2, 3, 8, 9, 28 ausge-

10 Bd. I. S. 285, 288.

11 Bd. I. S. 229. Dies (biogr. Nachrichten S. 44) meint, Haydn habe dazu die Quartettform gewählt.

12 Nr. 2—4, 6—10, 12—14, 23, 28.

nommen haben die übrigen gedämpftes Streichquartett. Nr. 2 hat ein zartes Andante; 3 ein Adagio von pathetiſchem Anflug mit Violinſolo und Violoncell obl.; 6 und 14 ſind im Charakter der Sicilienne und Nr. 14, poco adagio, beſonders zierlich:[13]

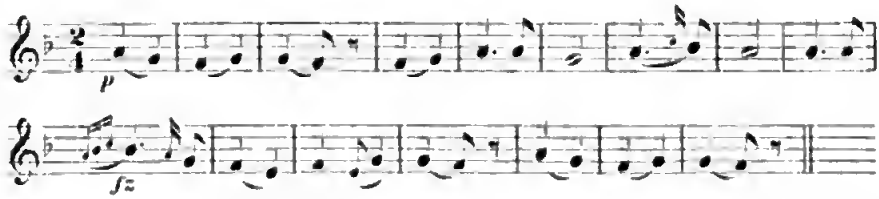
Die hübſchen Andante von 7 und 8 ſind faſt durchaus zweiſtimmig beide Violinen zuſammen, Viola und Baß in Octaven). Ein ſchönes, ſehr geſangvolles und viel an Mozart erinnerndes Andantino hat Nr. 9; die Melodie bringen zuerſt beide Violinen, begleitet von Viola und Baß; ſpäter treten die Oboen und erſt gegen Schluß des zweiten Theils die Hörner hinzu. Im Autograph ſind im 1. und analog im 2. Theil 3 Takte ausgeſtrichen und die Bemerkung hinzugefügt: „Dieſes war vor gar zu gelehrte Ohren". Nr. 10, im Charakter der Serenade, iſt noch geſättigt durch Flöte, Oboen und Hörner; beim 2. Theil arpeggirt die Flöte in 32teln; die Figur, vom Baß übernommen, kehrt dann zur Oberſtimme zurück, der Schluß iſt ſanft ausklingend. In 23, Adagio ma semplicemente, wird das Thema variirt und mag etwa deſſen abgemeſſener Gang

der Symphonie ihren Beinamen „Der Schulmeiſter" veranlaßt haben. Eine milde Stimmung ſpricht ſich im Andante von Nr. 28 aus. — Menuett und Trio bleiben ſich in dieſen Nummern ziemlich gleich; Nr. 8, 9, 23, 28 ſind nur für Blasinſtrumente (2 Ob., 2 Hörner, 1 Fag.). Men. und Trio von 8 hat Haydn auch für Streichinſtrumente nebſt Oboen und Hörner arrangirt. In 23 bildet im Trio das Violoncell einen obligaten Baß in laufenden Achtelnoten. — Die letzten Sätze bieten noch wenig bemerkenswerthes. Gleich einem früheren Allegro[14] hat das Allegro molto in Nr. 7 ein aus großen Intervallſprüngen gebildetes Thema:

13 Partitur Rieter-Biedermann Nr. 1.
14 Bd. I. S. 301.

Nr. 8 ist fugirt; Nr. 10, ein kurzes Presto $^2/_4$ und meistens aus Triolen bestehend, ist voll Leben, etwa im Charakter einer Buffoscene.

In die zweite Gruppe mit einzelnen beachtenswerthen Sätzen reihen wir 8 Nummern aus den Jahren 1772—79 ein.[15] Das Adagio von Nr. 15 hat den in der Charwoche gebräuchlichen römischen Kirchengesang *Lamentatio Jeremiae*, nach dem die Symphonie benannt ist fälschlich auch Weihnachts-Symphonie betitelt. Oboe I und Violine II bringen das Thema, Violine I hat dazu selbstständige Gegenmelodie; Viola und Baß bewegen sich durchaus im Einklang in Steln. Im 2. Theil, letzte Hälfte bringen beide Oboen die Melodie. Der vollständige Gesang lautet:



Auch in Nr. 16 ist der 2. Satz bemerkenswerth; er steht im doppelten Contrapunkt der Octav, das Thema ist viermal variirt und bietet viel Abwechselung in der Bewegung. Menuett und Trio haben ebenfalls strengen Satz; sie sind *al rovescio* geschrieben, der erste Theil bildet also, rückwärts gespielt, den zweiten Theil im Autograph, in dem in allen Theilen die verschiedenen Vortragszeichen, Bindungen und kurze Noten, p. und f. sehr genau angegeben sind, ist natürlich auch nur der Vordertheil beider Nummern geschrieben. Das ziemlich lang ausgeführte Finale, Presto assai, bewegt sich nur in der größeren Notengattung, selbst die *Brevis* 𝅜 kommt im Original vor. — Von wesentlichem Einfluß ist in Nr. 17 die Molltonart; erster und letzter Satz drücken Energie aus und selbst der Menuett nimmt es ernster. Nr. 19, eine ungedruckte, aber im Original erhaltene Symphonie hat in den Außensätzen einen frischen Zug; im 2. Satz,

15 Nr. 15, 16, 17, 19, 22, 25, 30, 37.

Andante moderato, ist von den Bläsern nur die Oboe beibehalten; das Thema bringen Violoncell obl. und 1. Violine:

Im 2. Satz von Nr. 22, Adagio, F. $^2/_4$, haben 1. Violine und Fagott ein melodiöses Thema; erstere ist außerdem auch reich figurirt; das gedämpfte Streichquartett wird von Oboen, Hörnern und Fagott unterstützt. Das Finale, Prestissimo, sprüht von Leben und erinnert im ganzen Wesen lebhaft an den letzten Satz einer Mozart'schen Symphonie Köchel Kat. Nr. 338. Nr. 25 hat einen besonders frischen ersten Satz; der 2. Satz, Andante più tosto allegretto, ist im Romanzenton:

Im Finale, Allegro assai, beginnen die Hörner gleich einem Signalruf, dem die Oboen antworten. War die Symphonie ein Theil der Musik, die Haydn für die Wahr'sche Truppe in Esterház zu dem auch im Burgtheater 1774 aufgeführten Schauspiel „die Feuersbrunst" schrieb vergl. S. 12, so mag sich ihre Bezeichnung „Feuer-Symphonie" daher datiren. In Nr. 30 hat der 2. Satz, Adagio, eine wohlige, reich mit Holz- und Blasinstrumenten getränkte Melodie; das Finale ist ein im Charakter der Tarantelle feurig dahin stürmendes Prestissimo. In Nr. 37 zeichnet sich das Finale, Presto $^2/_4$ durch Lebhaftigkeit aus; gegen Schluß begegnet man dem von Haydn mit so viel Vorliebe gepflegten neckischen Motivenspiel.

In die dritte Gruppe, der in ihrer Totalität interessanten oder bedeutenderen Symphonien, nehmen wir 11 Nummern auf,[16] die sich auf die Jahre 1772—81 vertheilen. Nr. 11, die bekannte Abschieds-Symphonie wurde schon besprochen (S. 51); sie ist ebenso interessant durch die ihr zu Grunde liegende Idee als auch durch den Reichthum an Gedanken, durch ihre sichere Factur und den einheitlichen, alle Sätze verbindenden Charakter. In Nr. 13[17]

16 Nr. 11, 13, 18, 20, 26, 27, 30, 31, 33, 38—41.

17 Part. André, neu, Nr. 3.

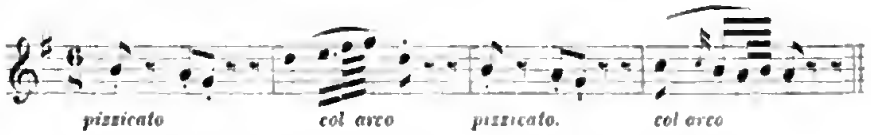
ist wiederum die Molltonart von günstigem Einflusse; der 1. Satz tritt entschieden und kräftig auf; der 2. Satz, Adagio E-dur $^2/_4$, mit gedämpften Quartett, zu dem dann die Flöte tritt (Oboen und Hörner nur wenig benutzt) ist ein lieblicher, rührender Gesang voll Wohllaut. Ein Umstand ist hier auffallend: während der erste Theil drei wohlgeordnete Perioden zählt, besteht der zweite gewissermaßen nur aus einer einzigen von 42 Takten und ist dennoch durch geschickt vertheilte Halbcadenzen klar und faßlich. Dieser Satz wurde im Sept. 1809 in Berlin bei der Todtenfeier für Haydn aufgeführt. Gegen den strammen Kanon in der Octav *(Canone in diapason)* hebt sich das Trio weich und schlicht ab. Das Finale, Presto, hat kernigen Zug; die Spielweise des Themas findet man gedruckt und geschrieben verschieden angegeben. Die richtige ist:

Die schon S. 63 erwähnte sogenannte „Maria-Theresia-Symphonie" Nr. 18, hat in den Außensätzen festlichen Zug. Dem etwas breit angelegten zweiten Satz folgt der kräftige Menuett, in dem unerwartet genug eine Art Fanfare auftritt; das Trio versucht es für diesmal mit gravitätischem Ernst. In Nr. 20[18] wechseln ausnahmsweise die beiden ersten Sätze die Rollen; der erste hat ein vollständiges Adagio, ausdrucksvoll und zu sanfter Schwermuth hinneigend. Der 2. Satz in gleicher Tonart und feurigem Zeitmaß, Allegro di molto, ist auffallend erregt, das vornehme Thema mit halben Noten in weit ausgegriffenen Intervallen von beiden Violinen gebracht, denen Violen und Bässe und beide Oboen in stet Bewegung im Einklang und der Octav entgegengetreten. Selbst der Menuett schreitet gemessen einher. Das Finale, Presto F-moll, nimmt den erregten Ton des zweiten Satzes wieder auf und steigert ihn bis zur Leidenschaft. Der Sage nach schrieb Haydn die Symphonie zu einer Zeit, da ihm ein Trauerfall besonders nahe ging. In Nr. 26 kündigt schon der erste Satz mit seinem aus dem Dreiklang gebildeten Motiv gesundes Leben an; so halten auch die anderen Motive und der ganze breite Durchführungssatz den angeschlagenen Ton fest. Das

18 Vierhändig, Rieter-Biedermann Nr. 1.

Andante hat wieder ein ſchönes im Volksliederton gehaltenes fünfmal variirtes Thema:

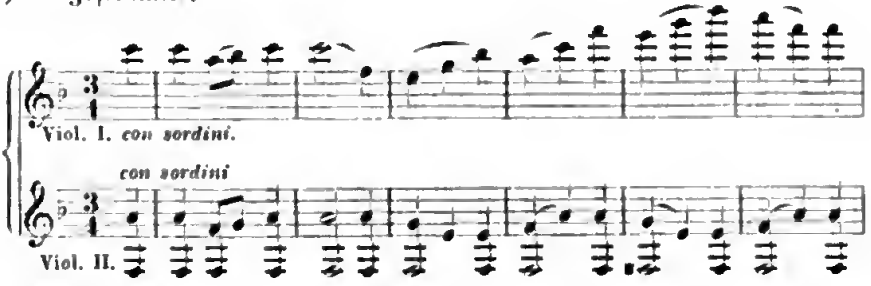
Der Menuett hat nach einem unerwarteten Trugſchluß einen langen Orgelpunkt auf der Dominant, über der ſich die Stimmen in chromatiſchen Verſchlingungen ausbreiten. Das Finale, Capriccio moderato, iſt reich an harmoniſchen Wendungen. Im Mittelſatz, D-moll, ſind zum Theil Streichquartett und Bläſer in Gruppen gegenübergeſtellt; die Wiederholung in Dur führt zu brillantem Schluſſe. — Der erſte Satz von Nr. 27 hat wieder Mozart'ſche Anklänge; der zweite Satz, Adagio,[19] hat ein eigenthümlich intereſſantes variirtes Thema, deſſen erſtes Motiv (der erſte Takt, pizzicato) gleich dem Refrain einer Ballade nach jeder Variation wiederkehrt.



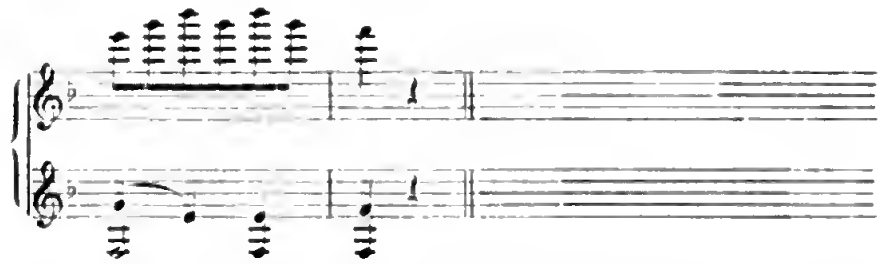
Der letzte Satz, Prestissimo, iſt meiſtens auf Triolen gebaut und brillant bis zum Schluß. Nr. 29 iſt die, Seite 76 erwähnte Symphonie. Zu einem Luſtſpiel („Der Zerſtreute") geſchrieben, dürften die einzelnen Sätze auf die Vorgänge auf der Bühne Bezug haben. Abſonderlich iſt der letzte Satz: er beginnt in Moll, geht dann nach Dur über und folgt ein Adagio F $^2/_4$, in dem plötzlich alle Inſtrumente durch fünf Takte einen Signalruf anheben. Weiterhin folgt ein Allegro von 4 Takten und endlich ein Prestissimo C-dur, mit dem ein Schelmenſpiel beginnt. Nach 16 Takten folgen zwei Takte Generalpauſen, dann erklingen von beiden Violinen ganz allein durch 2 Takte die leeren Saiten e, a, abermals nach 2 Takten die Saiten a, d und gleich darauf, durch 4 Takte gehalten, die Saiten d, f (die g-Saite nach f herabgeſtimmt); dann erſt folgen durch 3 Takte die leeren Saiten d, g und bewegt ſich dann alles dem Schluſſe zu. — Der erſte Satz von Nr. 31, kurz und friſch, bildet die

19 Die Auflagſtimmen von Simrock, Nr. 2, haben das richtige Adagio, das anderwärts durch das Andante aus Nr. 29 unſeres themat. Verzeichniſſes erſetzt iſt.

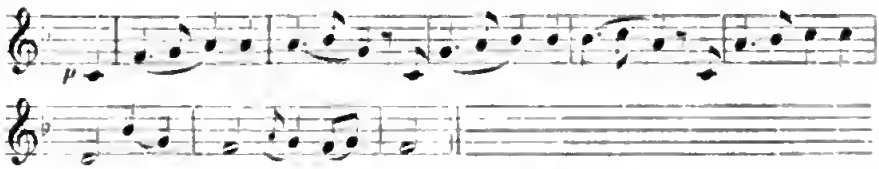
Einleitung zu Haydn's Oper »*Il mondo della luna*«. Das variirte Allegretto hat zum Thema die französische Romanze „Roxelane", die der Symphonie den Namen gab.[20] Das lebhafte Finale bietet interessante Harmoniefolgen. Die Symphonie war seinerzeit besonders beliebt. — Eine nicht große aber hübsche Symphonie haben wir in Nr. 33. Dem ersten feinen Satz folgt ein Largo von dramatischer Eigenheit und besonders im letzten Theil so interessant, daß es zur Vermuthung drängt, Haydn habe hier ein poetischer Grundgedanke vorgeschwebt. Das Finale, Presto, ist voll hübscher Wendungen; gegen Schluß erscheint noch eine verlängerte Phrase auf dem Septimenaccord. — In 35 stehen die Sätze so ziemlich auf gleicher Höhe. Wiederum scheint die Kapelle in Esterház über Gebühr zurückgehalten worden zu sein, worüber sich ein Primgeiger auf seiner Auslagstimme mit den Worten Luft macht: „Bettet für die Gefangenen". — Nr. 38 bringt uns eine größere Symphonie mit besonderen Eigenthümlichkeiten. Der erste Satz hat interessante Harmoniefolgen, doch warten wir vergebens auf eine dem jagdlustigen Hauptmotiv entsprechende reiche Verwendung der Hörner. Das Adagio, in größerem Stil, die Streichinstrumente mit Sordinen, bewegt sich im Balladen- oder Romanzenton; namentlich der 2. Theil ist bemerkenswerth wegen der Violinführung. Kurz vor dem Schlusse werden wir durch einen bei Haydn unerhörten Fall überrascht: die Streichinstrumente haben insgesammt mit umgekehrtem Bogen zu spielen *(col legno dell' arco)*. Auch das Trio vom Menuett hat seine Eigenart: nur die beiden Violinen sind beschäftigt und hat die erste Violine ihr Solo nur auf der e-Saite in hoher Lage, während die zweite Violine eine dudelsackartige Begleitung auf den tieferen Saiten d. f ausführt (die g-Saite auch hier nach f herabgestimmt).



20 Die Variationen, für Clavier arrangirt, sind bekannt durch verschiedene Ausgaben.



Das hübſche und lebhafte Finale, Allegro molto, in dem die Violinen das Hauptthema in weitausſpannendem Bogen bringen, hat eine zart gehaltene und in beiden Theilen vor dem Schluſſe eine, wie man glauben möchte, zur Zeit beliebt geweſene populäre kerngeſunde Melodie, wie eine derartige ſchon früher[21] vorkam und auch in einem Mozart'ſchen Clavierconcert Köchel Nr. 216, zu finden iſt. Die Melodie wird zuerſt von der erſten Violine gebracht; dann treten auch Oboen und Fagotte hinzu.



Die feſtliche Stimmung des erſten Satzes von Nr. 39 ſcheint Haydn oder den Verleger Artaria ſpäter bewogen zu haben, die Symphonie wie Seite 198 erwähnt nach dem gefeierten Helden London zu taufen. Sie mag auch urſprünglich für ein Feſt beſtimmt geweſen ſein, etwa zur Vermählung des Grafen Forgács mit der Gräfin Ottilie Graſſalkovics, die 1779 in Eſterház ſtattfand, über die aber nur ſoviel vorliegt, daß bei dieſer Gelegenheit die Oper *L'amore soldato* von Sacchini zur Aufführung kam.[22] Der erſte Satz iſt reich an Motiven und überraſchenden Wendungen und ziemlich ausgedehnt. Zweiter und dritter Satz ſtimmen wenig zum Charakter des Vorderſatzes. Das jetzige Finale, Presto $^2/_4$, ſcheint Haydn ſpäter an Stelle des auf Triolen gebauten Satzes hinzugefügt zu haben. — Zu dem ſchon fertigen letzten Satz von Nr. 40,[23] der den 3. Akt der Oper »*La fedeltà*

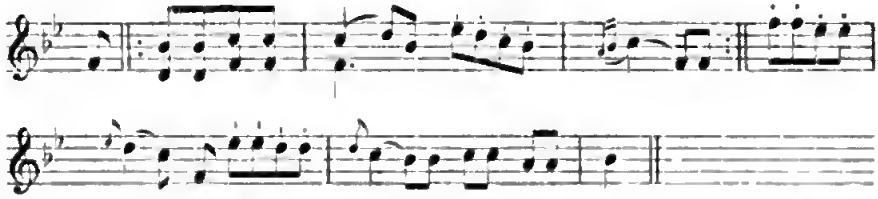
21 Bd. I. S 301.

22 Eine Ouverture, D-dur, zu der gleichnamigen Oper wird Haydn zugeſchrieben und exiſtirt auch gedruckt, ſoll aber von J. B. Moulinghen ſein; auch Felici componirte daſſelbe Textbuch.

23 Partitur, neu, Rieter-Biedermann, Nr. 5.

premiata« einleitet (S. 191), hat Haydn die vorderen Sätze nachcomponirt. Der erste Satz enthält hübsche Einzelheiten. Das Andante hat ein echt volksliedartiges Thema, das durch den ganzen Satz durchklingt:

Der frische Menuett hat im Trio ein Fagottsolo. Beim Finale, das der Symphonie den Namen gab *(La chasse)*, sind wir endlich im Jagdrevier; die Hörner leben auf, werden von Oboen unterstützt und die Motive wandern von Instrument zu Instrument. Von kräftiger Wirkung ist vor dem Wiederbeginn des Anfangs der vereinigte Anlauf der Instrumente. Gegen Ende nach dem letzten Halt bringen Oboen und Hörner noch einmal ihr Hauptmotiv und letztere treten dann gegen alle Jagdregel gänzlich ab; statt kräftigem Schluß werden nun auch die anderen Instrumente kleinlaut und verhallen mehr und mehr in der Ferne. Auch die Jagd-Symphonie war seinerzeit sehr beliebt und wurde rasch auswärts bekannt, so in Paris, London und selbst in Neapel.[24] — In Nr. 41 zeichnen sich die beiden Außensätze durch Frische aus; das Adagio hat ein hübsches viermal variirtes Thema; das Finale, Vivace, bringt echt Haydn'sche Züge und hat knapp vor dem Schlusse (wie bei Nr. 38) eine populäre Melodie:

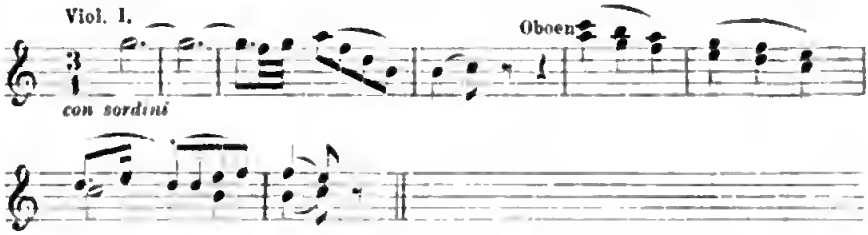


In die vierte Gruppe (im Allgemeinen hervorragende Symphonien sind 6 Nummern[25] aus den Jahren 1774—81 einzureihen. Der erste Satz von 21 ist frisch, breit angelegt und hat im zweiten Theil eine tüchtige Durchführung. Der 2. Satz,

24 Jagdsymphonien waren damals und schon früher sehr beliebt; es giebt deren von Leopold Mozart, Stamitz, Gossec, P. Mascheck, P. Wranitzky, Rosetti; so auch Clavierstücke von Dussek, Clementi ꝛc

25 Nr. 21, 32, 34, 36, 42, 43.

Adagio assai, ist reizend, voll feiner Züge; dem gedämpften Streichquartett sind Oboen und Hörner beigegeben — es ist der bis dahin (bis 21) schönste 2. Satz.



Im Menuett-Trio gesellt sich den Streichern nur Fagott hinzu, der mit der 1. Violine eine sehr hübsche Melodie ausführt. Das Finale hat den gesunden Zug des ersten Satzes. — Der erste Satz von Nr. 32[26] spricht freudige Stimmung aus. Das sehr zart gehaltene Andante, D-dur $^6/_8$, mit Sordinen, erinnert in der Anlage lebhaft an Mozart's Briefduett in „Figaro's Hochzeit. Der letzte Satz ist voll feiner Einzelheiten. — In Nr. 34[27] liegt uns eine feine und reizende Symphonie vor. Das auch hier überaus zarte Andante

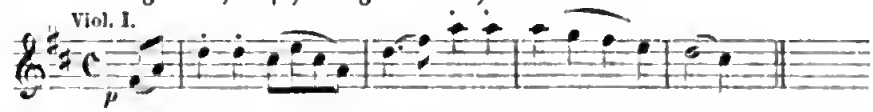
versetzt uns gleich dem neckischen Menuett und Trio gradezu in einen Hain, in dem uns von allen Zweigen der lebensfrohe Ruf seiner gefiederten Bewohner bewillkomnt. Dem entsprechend athmet auch das Finale, Presto $^{12}/_8$, idyllischen Charakter. — Eine vorzugsweise contrapunktische Arbeit bietet Nr. 36, mit Trompeten und Pauken verstärkt (letztere von Haydn selbst erst später hinzugefügt). Das ernst gemessene Andante, D-moll $^3/_4$, ein fein gearbeiteter, interessanter Satz, ist im doppelten Contrapunkt der Octav geschrieben; das erste Motiv des mehrfach variirten Themas erinnert an einen bekannten Kanon („Bruder Martin"). Trotz der Dur-Tonart des ersten Satzes bewegt sich das Finale in Moll und geht erst gegen Schluß in Dur über. Wir haben hier 3 Themen im doppelten Contrapunkt der Octav *(à tre soggetti*

26 Die ersten vier Seiten existiren zweimal in Haydn's Handschrift und dennoch fehlt diese Symphonie in dessen Kataleg.

27 Rieter-Biedermann, vierhändig. Nr. 6.

in contrapunto doppio in ottava. Wie im Scherz hingeworfen neckt die Violine mit einem an ſich nichtsſagenden Motiv, aber erſt im 27. Takt beginnt der Kampf, der aber durchaus nicht in trockener Weiſe durchgeführt wird; wie der Satz begonnen, erfolgt auch der höchſt humoriſtiſche Abſchluß mit demſelben Motiv. — Nr. 42 läßt eine urſprünglich andere Zuſammenſtellung der Sätze vermuthen. Nach dem kräftigen erſten Satz, der als Ouverture einer Oper diente[28] folgt als zweiter Satz jener in Nr. 32 hier als Allegretto; auch das Finale iſt von dorther entnommen; nur Menuett und Trio ſind neu. — In Nr. 43 haben wir wieder eine größere Symphonie, zu der Haydn erſt ſpäter Trompeten und Pauken hinzuſetzte. Der 2. Satz, Poco Adagio, hat ein faſt feierliches Thema

das in ſeiner Art an ein ſpäteres in Nr. 57 erinnert. Es iſt hier viermal in intereſſanter Weiſe variirt einmal mit Violoncellſolo und zum Schluſſe gleitet die Melodie ruhig über der ſanft wogenden Begleitung dahin. Haydn führte die Symphonie in London auf und erwähnt bei dieſem zweiten Satz in ſeinem Tagebuch eines Geiſtlichen, der bei Anhörung desſelben „in die tiefſte Melancolie verſunk, weil ihm Nachts zuvor von dieſem Andante träumte, und es ihm den Tod ankündige. Er verließ augenblicklich die Geſellſchaft und legte ſich zu Bett". — „Heute den 25. April" 1791, ergänzt Haydn, „erfuhr ich durch Herrn Barthelemon (einen engliſchen Componiſten und Violinſpieler), daß dieſer evangeliſche Geiſtliche geſtorben ſei".[29] Der energiſche Menuett ſammt dem freundlichen Trio, in dem die Flöte mit der Primgeige unisono die Melodie bringen, führt wieder die alte Stimmung herbei und ſo folgt noch im Finale, Vivace, ein echt Haydn'ſcher Satz voll Witz und Laune. Schon das von den Violinen gebrachte ſchwungvolle Thema



28 Auf der Auflagſtimme der Flöte ſteht von Haydn's Hand geſchrieben: *Primo atto tacet.* Dies iſt ausgeſtrichen und ſteht dabei die Bemerkung: „Freund! Suche das erſte Allegro" (vergl. S. 21).

29 Pohl, Haydn in London, S. 193 f.

verſpricht reges Leben. Die volle Luſt geht auch in den Mittelſatz in Moll über, in dem Fagott, Viola und Baß mit ihrem polternden Thema ſich der kräftig auftretenden Violine ſammt Gefolge entgegenſtemmen. Beim Wiederbeginn in Dur werden nun alle Motive kunſtvoll verarbeitet; umſonſt verſuchen zwei energiſche Schläge Halt zu gebieten, die erſte Violine leitet in großem Bogen wieder in den Anfang ein und alles eilt nun einem fröhlichen Schluſſe zu.

Die zweite kleinere Abtheilung umfaßt die Nummern 45 bis 63, welche der 3., 4. und 5. Gruppe angehören. In die 3. Gruppe, der in ihrer Totalität bedeutenderen Symphonien, reihen wir ein die Nummern 45—51 (1782—84); in die 4. Gruppe, die beſonders hervorragenderen, die Nummern 52, 53, 59 (1786—87) und in die 5. und letzte Gruppe, die reifſten und vorzüglichſten, die Nummern 54, 58, 60, 61, 63 (1786—90).[30]

Die Symphonie Nr. 45 hat im kernigen erſten Satze eine höchſt humoriſtiſche Stelle, freies Anſchlagen von Quinten, im 1. Theil durch die Violinen, im 2. Theil in erweitertem Maße auch von den anderen Inſtrumenten. Der 2. Satz behält die volle Harmonie bei; ſein hübſches Thema deutet unmittelbar auf Mozart hin.

Wir haben nun in 2 Serien die Nummern 46—51, in denen die Beſetzung unverändert bleibt; Trompeten und Pauken wurden auch hier erſt ſpäter von Haydn zugefügt. Auch jetzt finden wir öfters ſehr überraſchende Anklänge an Mozart und ſelbſt aus deſſen letzten Werken, ſowie anderſeits ſich häufig auch deſſen Einfluß auf Haydn bemerkbar macht. Beſonders die erſten Sätze haben nun mehr oder minder einen erhöhten Werth. Nr. 46 zeigt ein wahres Schwelgen in thematiſcher Verarbeitung; 47 iſt durch feine Wendungen gehoben; 48[31] iſt von ernſter, vornehmer Haltung; in 49 herrſcht faſt leidenſchaftlicher Ton, der aber bald einer verſöhnenden Stimmung weicht; in 50 iſt ein Zuſammen-

30 Nr. 62, die Kinderſymphonie (ſiehe S. 226 f.), ein ſcherzhafter Einfall ohne künſtleriſche Bedeutung, kommt hier natürlich nicht in Betracht.

31 Partitur, neu, Rieter-Biedermann Nr. 6.

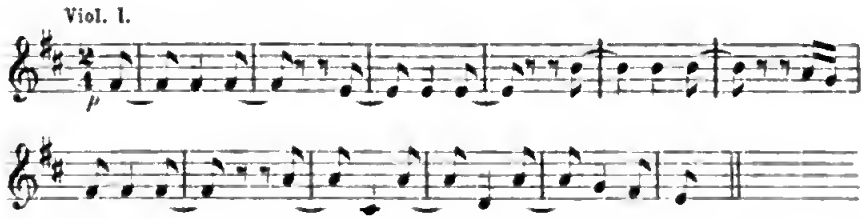
treffen mit Mozart unverkennbar. Im Ganzen aber ſteht dieſer ſowie der erſte Satz von 51 gegen die früheren etwas zurück.

Die zweiten Sätze haben durchweg hübſche und meiſtens liebliche Themas und auch ſie erinnern zuweilen an Mozart, ſo in der 2. Serie (49—51). Nr. 47 und 51 ſind variirt; über dem Andante sostenuto von 47 lagert es wie milde Ruhe. Das Thema von 46, Adagio ma non troppo, iſt beſonders reizend:

Nr. 49 iſt breit angelegt und athmet ſanfte Melancholie; Mozart's Geiſt ſpricht aus dieſen Tönen, mehr aber noch mahnt Nr. 50 an den 2. Satz von Mozart's bekannter, 1788 componirter Es-dur Symphonie (Köchel 543); der Satz dürfte übrigens, mit Sordinen geſpielt, nur gewinnen. Der Hauptſatz leitet unnachahmlich ſchön über zu dem bewegteren Tempo.

Menuett und Trio haben wohl die ſchon längſt ausgebildete Haydn'ſche Art, bieten aber gerade hier in beiden Serien nichts hervorragendes.

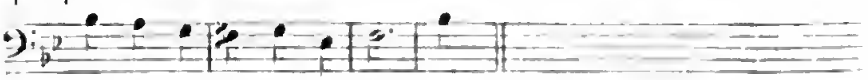
Von den letzten Sätzen ſind die erſten 4 Nummern die bedeutenderen; namentlich iſt Nr. 46 reich an neckiſchen Einfällen und unerwarteten Harmonieſolgen und hat faſt den Charakter einer Buffo-Opernſcene. Nr. 48 iſt reich in der Durchführung und von ernſter Stimmung. Nr. 49, Presto, beruht auf durchaus humoriſtiſcher Verwendung der Syncope — ein wahrer Prüfſtein für ſchwankende Orcheſter. Das Thema lautet:



Es folgen nun die 6 Pariſer Symphonien, 52—57. Man hat hier nicht zu vergeſſen, daß Haydn hier ganz beſonders ſich ein fremdes Orcheſter und den Geſchmack eines ihm ebenſo fremden Publikums vergegenwärtigen mußte und daß ihm wohl auch Andeutungen bezüglich der Beſetzung, der Leiſtungsfähigkeit der Soloſpieler und Wünſche in Betreff einzelner Sätze

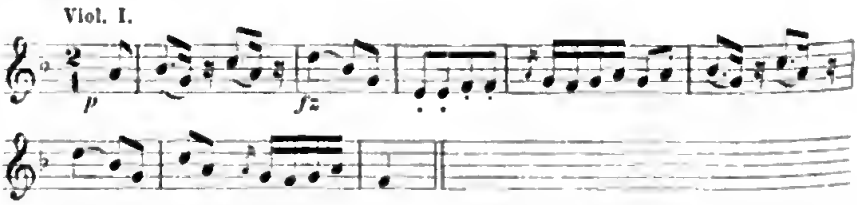
mögen vorgelegen haben. Es ist leicht begreiflich, daß er sich mit ganz besonderem Eifer dieser Aufgabe hingab; schon der Ehrgeiz mußte ihn anspornen, den Erwartungen einer Gesellschaft, die bereits von seinen früheren Werken entzückt war, in erhöhtem Maße gerecht zu werden.

Betrachten wir wieder die ersten Sätze in ihrer Reihenfolge, so zeigen sie alle eine reichere und gewähltere Durchführung und größere Mannigfaltigkeit; eine Ausnahme bildet allenfalls der Satz von 52,[32] den bereits sein Alter drückt. Um so besser steht es mit 53, dem ein kräftiger, männlich ernster Zug wohl ansteht; nicht minder interessant ist Nr. 54[33] mit seinen schönen Mittelsätzen und Wendungen. Nr. 55[34] ist markig, voll Leben und Schwung, trotzdem ihm ein eigentliches Seitenthema fehlt. Überraschungen giebt es auch hier, so beim Beginn des zweiten Theils; dann den an die „Zauberflöte" mahnenden Baßgang der Priester:



Nr. 56[35] und 57 sind interessant, labend wie ein frischer Trunk.

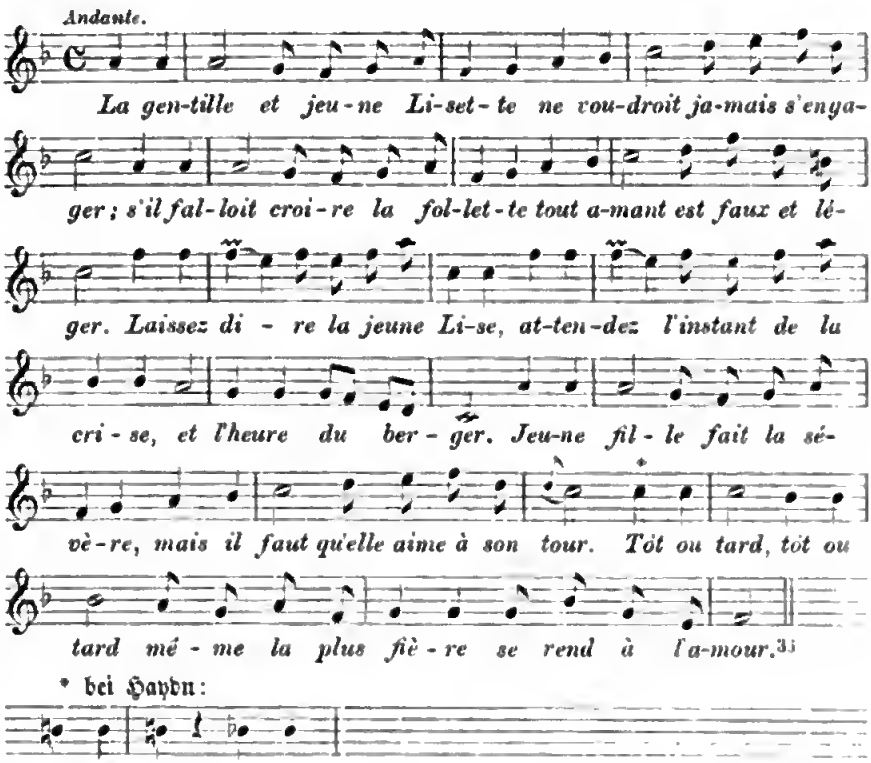
Die zweiten Sätze überbieten sich an Schönheit und Gehalt. Wir finden hier wahre Schmucksachen, aufs feinste ausgefeilt, reich in Erfindung und mannigfaltig in der Form. Wie kindlich liebkosend und einschmeichelnd giebt sich gleich das erste im Volkston gehaltene Allegretto in Nr. 52. Die Anfangstakte genügen um an den wahrhaft reizenden, die volle Unschuld athmenden Satz zu erinnern.



Wie reich an Wechsel sind nicht die Variationen, auf alle Instrumente Bedacht nehmend; immer gesättigter wird der Satz,

32 Partitur, André, Nr. 2.
33 Partitur, Nieter-Biedermann, Nr. 4.
34 Partitur, Bote & Bock, Nr. 11.
35 Partitur, Bote & Bock, Nr. 12.

immer reicher tritt die Harmonie hinzu, bis endlich das Thema, von allen Inſtrumenten getragen, ſanft austönt. Sehr ſinnig iſt der Anfang des weichen Themas in 54 dem einleitenden Largo des erſten Satzes nachgebildet. Eine der fein gearbeiteten Variationen iſt von kräftiger Wirkung durch den markirten Zuſammengang der Bäſſe und Fagotte gegenüber den Flöten, Oboen und der erſten Violine, welche das Thema bringen; im 2. Theil tauſchen die Inſtrumente die Rollen. Nr. 55 bringt reizende Variationen über eine allerliebſte franzöſiſche Romanze. Eine der Variationen, Es-moll, iſt nur für das Streichquartett; in der nächſten flattert die Flöte gleich Vogelflug über dem Thema. Zur Zeit da Haydn dieſen Satz componirte, hatte er gerade die Concerte für die Leier in Arbeit und ſcheint ihm das Thema ſelbſt gefallen zu haben, denn er ſchrieb einen der Sätze in auffallend ähnlichem Charakter dieſer Romanze und benutzte ſpäter das Stück, mit Coda verſehen, zu ſeiner Londoner Militär-Symphonie. Die bei Haydn nur wenig abweichende Romanze lautet:



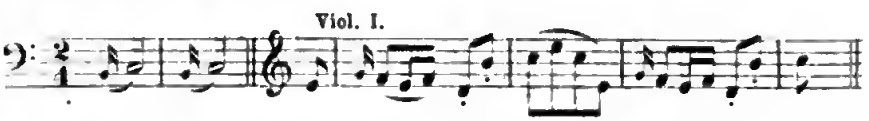
36 2me Strophe. Tendre amant de la jeune Lise
Qui brûlez d'offrir un bouquet

Einen grellen Abſtand bietet das Capriccio, Largo, in Nr. 56, das ungewöhnlich ernſt und gemeſſen iſt. Das Adagio in 57, deſſen feierliches Thema:

im Charakter jenem in 43 gleicht, iſt für concertirende Soloinſtrumente, Flöte, Oboe, Fagott und erſte Violine geſchrieben; die harmoniſch hübſche Coda ſchließt den Satz würdig ab.

Im Menuett und Trio iſt Haydn unerſchöpflich in Erfindung und originellen Einfällen; die zarter gehaltenen Trios feſſeln durch immer neuen Reiz und ſind mitunter ſehr ausgeführt. Häufig bringen erſte Violine, Fagott oder Flöte die Melodie in Octaven oder hat die erſte Oboe ein Solo im Ländlerton, wie in 55 und 57; reizend und allerliebſt iſt in 55 im 2. Theil die Rückkehr zur Melodie.

Ganz beſonders zeigt ſich Haydn's Kraft und Genialität in den letzten Sätzen. Das Finale, Vivace assai, in 52 beginnt mit dem wohlbekannten Bärenbaß, der der Symphonie den Namen gab (*L'Ours*). Über demſelben bringt zuerſt die Primgeige ein leicht geſchürztes Thema:



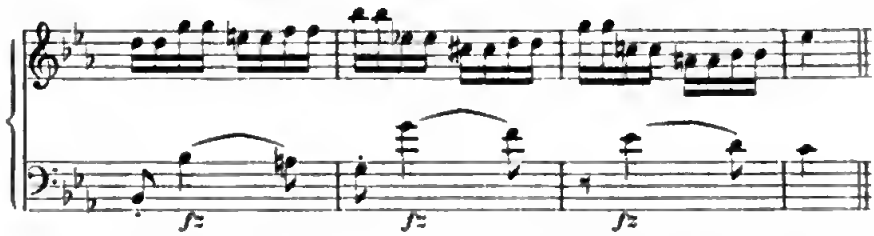
dem ſich die Oboe mit einem zweiten anſchließt; es folgt dann noch ein drittes Thema. Das erſte Baß-Motiv hat ſich unterdeſſen auch bei den anderen Inſtrumenten eingeſtellt und es währt nun bis zum Schluſſe ein lebensluſtiges Treiben. — In Nr. 53 iſt das Finale, Vivace, der bedeutendſte Satz, alles zeigt Leben

---

A l'amante qui le méprise,
Mêlez-y la rose et l'oeillet!
Si la Belle fait la sévère
Pressez-la, mais soigneux de plaire
Soyez toujours discret.
Quoiqu'elle fasse la farouche
Et vous refuse un tendre aveu,
Soyez sûr, soyez sûr, dès que l'amour la touche,
D'être un jour heureux.

und Kraft. Das jagdmäßige Thema in dem bei Haydn ſeltenen Zeitmaß:

wird intereſſant durchgeführt, die Motive werden gegeneinander geſtellt, auf- und abwärts geführt und ſo geht alles einem fröhlichen Ende zu. Wie die Symphonie zu der Bezeichnung *La Poule* gekommen, iſt nicht nachzuweiſen. — Auch das Finale von Nr. 54 zählt zu den beſten, hat genialen Flug und iſt reich an thematiſcher Verarbeitung. Wiederum deutet Haydn prophetiſch auf ein noch ungebornes Werk Mozart's hin, diesmal auf die Ouverture der „Zauberflöte“[37]



Das Finale von Nr. 55, ein ausgeſprochenes Rondo, iſt voll kecker Züge, ein wahres Fangballſpiel mit Motiven und ihren Theilchen und überraſchenden Accorden; beſonders neckiſch iſt die Rückkehr ins Thema. Der ganze Satz iſt hochbedeutend wie die ganze Symphonie. Die etwa mögliche Veranlaſſung der Benennung *La Reine* wurde ſchon S. 223 angedeutet[38]. Die Finales von Nr. 56 u. 57 gleichen den erſten Sätzen in Friſche und ſprudelnder Laune, in ungezwungener Anlage und Ausführung.

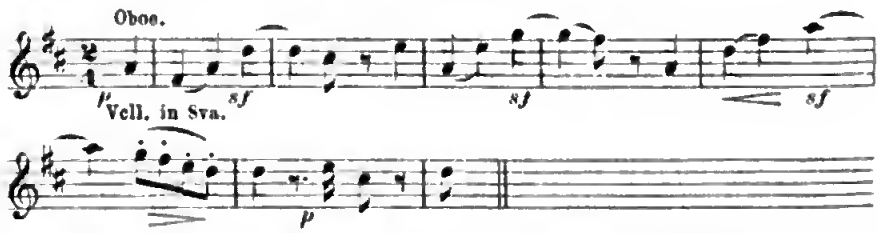
Es erübrigt noch der letzten fünf einzeln erſchienenen Symphonien zu gedenken, von denen Haydn 2 oder 3 an Sieber in Paris verkaufte. Haydn hat mit ihnen (Nr. 59 ausgenommen) ſelbſt die beſten der vorhergehenden nicht nur erreicht, ſondern

---

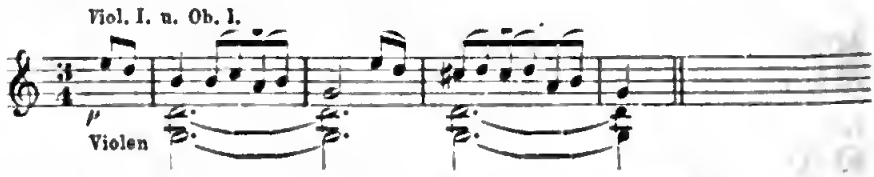
37 *Deldevez* (*Curiosités musicales*, p. 36) giebt der Symphonie die Bezeichnung »*Les 7 Paroles*« und ſagt in der Anmerkung: »*Quelques unes des symphonies de Haydn ont été écrites pour les jours saints*«. Beide Bemerkungen beruhen, wie man ſieht, auf einer Verwechſelung mit Haydn's „Die ſieben Worte Chriſti am Kreuze“.

38 Deldevez, p. 34, bezeichnet ſie irrthümlich als die letzte der 18 (*sic*) engliſchen für Salomon componirten Symphonien, zu denen er auch die Nummern 40, 57, 58, 61 zählt.

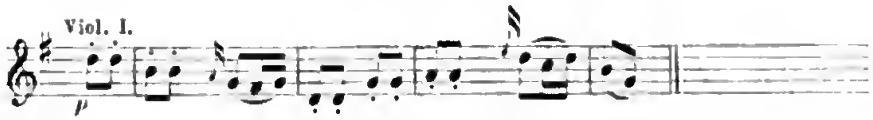
theilweiſe ſelbſt überflügelt. Sie ſind ſogar, was Urſprünglichkeit betrifft, einigen der Londoner Symphonien vorzuziehen. Bei einer heutigen Ausführung vertragen ſie auch, was man nur bei wenigen der früheren ohne Schädigung wagen darf, die uns ſchon geläufige ſtärkere Beſetzung der Streichinſtrumente. Der gewaltige Umſchwung, namentlich in Beherrſchung des Orcheſters, Behandlung der Blasinſtrumente zeigt ſich ſogleich bei Nr. 58. Das neckiſche Hauptthema, das unwillkürlich an Beethoven's letzten Satz ſeiner 8. Symphonie erinnert, wird glänzend durchgeführt, ſowie überhaupt der ganze, von Friſche trotzende erſte Satz in Anlage und Durchführung als Muſter ſeiner Art daſteht. Der zweite Satz, Largo, hat eine feierliche, auf breite Ausführung berechnete Melodie, die ungemein gehoben wird durch die intenſive Klangwirkung der zuſammengehenden Inſtrumente und ſich durch den ganzen Satz gleich einem Opfergeſang mit immer neuen Veränderungen der Begleitung wiederholt.



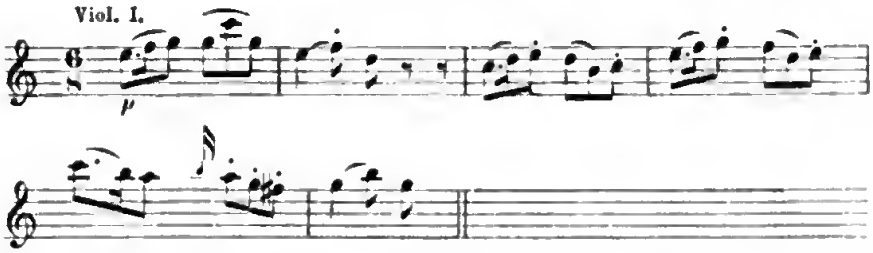
Mit dem kräftigen Menuett und ſeinem reizenden Trio lockt uns Haydn mit magiſcher Gewalt auf den ländlichen Tanzboden unter grünem Laubdach. Oboe und Violine ſtimmen den echten, gemüthlichen Ländlerton an und die Flöte geſellt ſich ihnen zu, während Violen und Fagotte unverdroſſen ihre Quint feſthalten und das Cello ſich auf und niederwiegt;



namentlich im 2. Theil iſt der Wechſel von *crescendo* und *decrescendo* von prächtiger Wirkung. Trotz ſo vielem Vortrefflichen iſt man dennoch verſucht, das Finale, Allegro con spirito, als die Krone der Symphonie zu bezeichnen. Das von der Primgeige und in drolliger Weiſe in Gemeinſchaft mit dem ehrſamen Fagott gebrachte lebensfrohe Thema:



führt uns in Rondoform in raſchem Flug mitten hinein in ein Leben voll toller Luſt; die Motive fliegen auf und nieder, trennen ſich und dehnen ſich aus; nun vereinigen ſich Fagott, Violoncell und Baß und faſſen nach Durchlaufen von faſt zwei Octaven abwärts in fremder Gegend Poſto, aus der ihnen die Violinen, einander neckend, heraushelfen und wieder zum Thema führen. Der alte Tanz beginnt aufs neue und nach einer General-Haltpauſe erfolgt dann gleich einem Sturzbad der gemeinſame Wettlauf bis zum Schluſſe. — Bei der nächſtfolgenden viel kürzer gehaltenen Symphonie Nr. 59 ſcheint es Haydn etwas eilig gehabt zu haben. Er benutzte zum 2. und 4. Satz das erſte der Leier-Concerte, die er kurz zuvor geſchrieben und fügte nur die fehlenden 2 Sätze hinzu. Der erſte Satz hat die gewöhnliche Factur; der zweite und beſte Satz dieſer Symphonie, Andante con moto, iſt im ruhig dahingleitenden Romanzenton gehalten



und hat zur nöthigen Schattirung einen kräftigen Mittelſatz in C-moll und iſt überhaupt auch reicher ausgeſtattet. Dem unerheblichen Menuett folgt ein lebhaftes aber auffallend flaches Rondo, das nicht entfernt an ſeine Vorgänger hinanreicht. — Eine reiche Entſchädigung bietet Nr. 60.[40] Dem friſchen erſten Satze reiht ſich ein reizendes Andante mit echt Haydn'ſchem Thema an

von Primgeige und Fagott in Octaven gebracht und viermal ſehr dankbar für die Soloinſtrumente variirt. Von wohlthuendem

39 Partitur: Breitkopf & Härtel Nr. 13, Bote & Bock Nr. 8, André Nr. 2, Peters Nr. 8.

40 Partitur: Rieter-Biedermann Nr. 3.

Eindruck ist in der Coda nach der Ausweichung nach Des der Wiedereintritt der Haupttonart; dann bringen noch die Bläser, einer um den anderen, das erste Motiv gleich einem Abschiedsgruß. Mit besonderem Fleiß ist der erweiterte Menuett gearbeitet, in dem die Bläser in Gruppen auftreten; gegen die dichte Besetzung des Menuett ist das Trio ganz leicht instrumentirt. Der letzte Satz, Allegro assai. reiht sich den vorzüglichsten an. Das leicht geschürzte Thema:

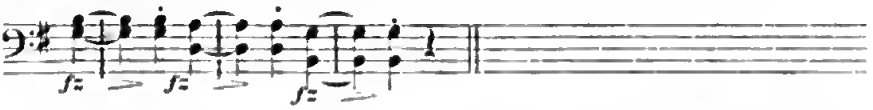
giebt das Signal zu ausgelassener Fröhlichkeit; der Humor schwingt das Scepter und jedes Instrument wird in den Taumel mit fortgerissen. Frappant ist die Stelle, wo nach C-dur, durch 4 Generalpausen getrennt, das Thema in Des eintritt, als habe Haydn selbst vor seiner Kühnheit zurückgeschreckt. Von da ab gährt es in allen Motiven, die Sechszehntel rollen und alles treibt siegeslustig dem Schlusse zu. — Die sogenannte Oxford-Symphonie Nr. 61 reiht sich der vorhergehenden würdig an. Als Haydn nach der bekannten Universität kam, um persönlich die Doctorwürde entgegen zu nehmen, brachte er auch eine neue Symphonie mit, um sie in den Festconcerten aufzuführen, da aber durch sein verspätetes Eintreffen keine Zeit zum Einstudieren übrig blieb, wählte er unter den vorhandenen unsere, seitdem nach dem Namen der Musenstadt benannte Symphonie, zu der er später Trompeten und Pauken hinzucomponirte.[41] Der erste und umfangreichste Satz zeigt wo möglich abermals eine Steigerung in Haydn's Schaffen; er zeigt so recht, was thematische Arbeit vermag. Die Spielweise betreffend ist zu beachten, daß die Achtel im ersten Motiv des Allegro spiritoso jederzeit im Verlauf des Satzes leicht gestoßen werden müssen (siehe themat. Verz.). Das Thema ist sehr fleißig ausgenutzt, was beim zweiten, das lebhaft an eine Stelle in Rossini's „Barbier von Sevilla" erinnert, durchaus nicht der Fall ist.[42] Der 2. Satz, Adagio cantabile

41 Pohl, Haydn in London S. 148; Partitur: Rieter-Biedermann Nr. 2, Peters Nr. 9.

42 Act I, Scene I. Fiorillo: *Piano, pianissimo senza parlar.*

hat ein blühendes Colorit durch hervorragende Benutzung der Blasinstrumente, die hier mehrmals auch selbstständige Gruppen bilden. Eine Stelle (8 Takte vorm Schluß) bedarf der Berichtigung: wie sie steht, bildet sie eine Reihe von Quartsext-Accorden, die doch wohl als Sextaccorde gedacht sein mögen und leicht dahin zu ändern sind. Die Stelle lautet:

Das schöne Thema wird in sorgfältig gewählter Weise variirt und kräftige Stellen sorgen für die nöthigen Schlagschatten; der Schluß aber mit seinem äußerst zarten Gewinde hat einen leichten Anflug von Melancholie. Der Menuett bleibt seinem herkömmlichen Charakter treu und bietet einen anregenden Wechsel der Instrumente. Im Trio sind die Bläser abermals gruppenweise verwendet. Die Syncope ist hier vorherrschend.

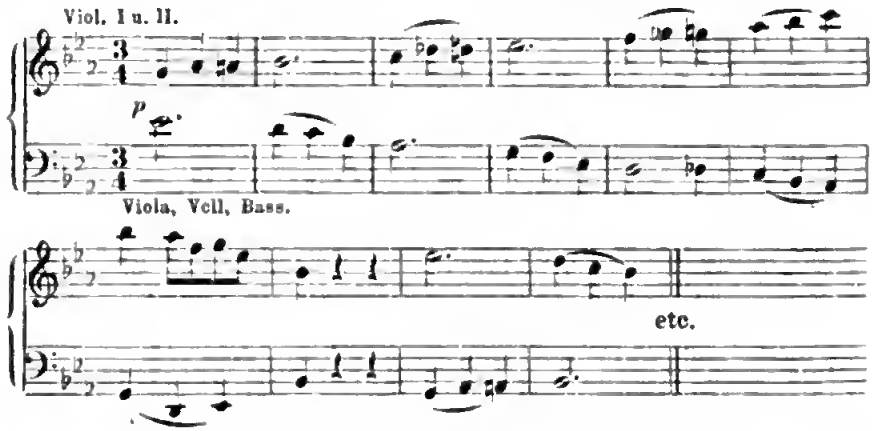


Das Finale, Presto $^2/_4$, ist einer der längsten (342 Takte) und trefflichsten Sätze. Drei Themen treten auf und werden namentlich im 2. Theil, auf- und absteigend, von den verschiedenen Instrumenten übernommen. Von humoristischer Wirkung sind die wiederholt eintretenden Generalpausen; die Bläser greifen auch hier sehr wirksam ein.

Es folgt nun als letzte Symphonie dieser Periode Nr. 63,[43] jene Symphonie, um deren Zusendung Haydn von London aus so oft und so dringend seine verehrte Freundin v. Genzinger er-

43 Partitur: André Op. 66 Nr. 1.

ſucht und dabei erwähnt, daß er „vieles davon für die Engländer abändern müſſe",[44] worunter er wohl eine reichere und kräftigere Vertheilung von Licht und Schatten verſtanden haben mochte. Der erſte Satz iſt einer der intereſſanteſten, namentlich durch die meiſterhafte und mannigfaltige thematiſche Arbeit. Höchſt ſinnreich iſt das nur zweiſtimmige Hauptthema gebildet, indem die zweite Periode desſelben (die zwei Ausgangstakte abgerechnet) nur aus der Umſtellung der Ober- und Unterſtimmen beſteht.



An Beethoven mahnt die ſtufenweiſe (Des, Es, Fm.) Wiederholung des Takt 68 auftretenden Motivs. Das Andante bringt uns wieder eine jener reizenden populären Melodien, in denen Haydn unnachahmlich daſteht. Es iſt als hörten wir bei dieſen Tönen die liebe Großmutter ihren Enkeln ein Mährchen aus alter Zeit erzählen.

Das Thema wird in immer geſteigertem Ausdruck viermal variirt; namentlich macht die Phalanx von Trillern eine prächtige Wirkung. Die Trillerkette erſcheint dann nochmals vorm Schluſſe gleich einem Siegesſang, worauf dann plötzlich beim Ausgang über leiſem Wellenſchlag der Begleitung ein Motiv der erſten

44 Pohl, Haydn in London, S. 192.

Arie aus den „Jahreszeiten“ gleich einem freundlich blinkenden Stern uns zuwinkt. Menuett und Trio, letzteres mit Fagottsolo und Primgeige in Oktaven, stehen den so trefflichen Vordersätzen wohl merklich nach, doch gleicht das von echt Haydn'schem Geiste beseelte lebensfrohe Finale alles wieder aus. So scheiden wir denn für jetzt von diesem Revier seiner Muse, bewundernd und dankerfüllt und nicht vergessend, daß er es war, der ganz besonders hier die Pfade öffnete und ebnete — eine Leuchte für seine großen Nachfolger.

Wir besitzen nur wenige eigentliche Ouverturen von Haydn und selbst diese hat er in seinem thematischen Katalog nicht apart, sondern unter seine Symphonien aufgenommen, obwohl er, wie wir gesehen (S. 195) selbst dagegen protestirte, als Artaria 6 derselben unter dem Titel „Symphonien“ herausgab. (Im „Wienerblättchen“ 1784, 13. Aug., sind sie von einem Copisten sogar als „Karakter-Simphonien“ angekündigt.) An Stelle einer Ouverture nahm Haydn häufig einen Symphonie-Satz oder, wenn er wirklich eine Ouverture geschrieben hatte, ergänzte er sie aus andern Nummern der Oper oder schrieb die fehlenden Sätze hinzu und die Symphonie war fertig. Der Zusammenhang mit Oper oder Cantate war ein so lockerer, daß dies Verfahren nichts gewaltsames an sich hatte. Übrigens nannte man auch damals noch die Ouverture »Sinfonia«.

Nr. 1 die Ouverture zur Marionettenoper „Philemon und Baucis“ besteht aus zwei reizenden, kurzen Sätzen, die sich in ruhigem Geleise bewegen und, schon dem gegebenen kleinen Orchesterraum entsprechend, nebst 2 Oboen und Hörnern nur auf ein sehr schwach besetztes Streichquartett berechnet sein mußten. Als eigentlicher Abschluß oder Einleitung in die Handlung mag wohl ein 3. Satz gedient haben, denn beim Aufziehen des Vorhanges „herrscht ein fürchterliches Donnerwetter“.

Nr. 2. Ouverture zur italiänischen Oper *Il mondo della luna* ist zusammengesetzt aus einer markigen Introduction zu Act III, einem *Grazioso un poco adagio* als Einleitung zu Act II (»Sinfonia« bezeichnet) und einem Allegretto G-moll $^3/_4$, einer Arie aus demselben Act, die Haydn später Note für Note als Benedictus seiner „Mariazeller Messe“ benutzte.

Nr. 3—8 ſind die bei Artaria erſchienenen *Sei Sinfonie a grand orchestra, opera* XXXV. Nr. 3 (Ouverture zu *L'Isola disabitata*) und Nr. 4 haben kurze Einleitung und gleich 5 und 7 einen langſamen Mittelſatz, bei Nr. 3 ein kurzes Allegretto, Fagott und beide Violinen zuſammengehend, das den Charakter ſtiller Ergebung trägt; bei 4 ein hübſches Andantino mit Violoncell-Solo (mit der Primgeige zuſammen), das Thema ſtark an Mozart mahnend; bei 5 ein längeres Andante, durchaus Flötenſolo (Primgeige in der unteren Octav); bei 7 ein ebenfalls längeres Poco adagio, Solo der erſten Oboe unisono mit der erſten Geige. Die Allegro- oder Preſto-Sätze ſind durchaus friſch, die Schlußſätze ganz kurz und nur Wiederholungen aus den Vorderſätzen. Etwas complicirter iſt Nr. 6, Ouverture zur ital. Oper *La vera costanza*, deren Allegretto und Andante dem Anfang der Oper entnommen und nur in anderer Reihenfolge geſtellt ſind. Nr. 8 die Ouverture zum Oratorium „Tobias" hat nach kurzer Einleitung ein Allegro ohne bemerkenswerthe Einzelheiten.

Das Preſto Nr. 9 erſchien allerdings als „Ouverture" in Auflagſtimmen und für Clavier allein bei Hoffmeiſter in Wien, ſucht aber vergebens den Charakter eines Symphonie-Finale zu verleugnen. Es erfordert eine beſonders leichtbeſchwingte Ausführung; das Thema, von dem Haydn gar nicht loskommen kann, treibt gleich einem Kobold ſein neckiſches Spiel. Es muß eine Stunde der glücklichſten Laune geweſen ſein, der das von Lebensluſt überquellende Ding ſein Daſein verdankt. Man ſehe nur, abgeſehen von der meiſterhaften Durchführung, die immer neuen und unerwarteten humoriſtiſchen Züge; ſo der Eintritt der Generalpauſen und was nachfolgt; dann die wuchtigen Accorde bis zur Haltung; danach das Tändeln mit dem Motiv, das endlich die Violine, bereits keuchend, nur noch in gedehntem Zeitmaß (in Vierteln) bringt, worauf dann der ganze Chor der Inſtrumente fortissimo wie um Erbarmen flehend und zwar mit Erfolg aufbegehrt, denn der tolle Elfenſpuk nimmt darauf jählings ein Ende.[1]

---

1 Partitur, Auflagſtimmen und vierhändiger Clavierauszug erſchienen bei Rieter-Biedermann. Im Vorwort ſetzte ich die Zeit der Ouverture in die 70er Jahre. Sie iſt nun in die richtigere Zeit verlegt, wohin ſie ihrer feinen und detaillirten Ausarbeitung nach auch gehört.

Nr. 10 und 11 sind endlich wirkliche, als solche gedachte Ouverturen. Nr. 10 zur ital. Oper *Orlando Paladino*, ein kräftiges, aus einem einzigen Satz bestehendes Tonstück. Nr. 11 zur Oper *Armida*, ein zusammenhängendes Ganze, Vivace überleitend nach Allegretto mit Solo für Oboe und Violine unisono und mit Vivace, und einem Siegesruf (Oboen, Fagotte, Hörner) schließend.

Das thematische Verzeichniß zeigt uns unter der Rubrik „Divertimenti" verschiedene Werke, die noch zu ergänzen wären durch eine Anzahl Serenaden, Concertinos, Cassationen für gemischte Instrumente, größtentheils aus den Jahren 1766 bis etwa 1774. Sie sind zum Theil in Haydn's Katalog angegeben, zum Theil in Privatsammlungen erhalten oder auch verschollen. Die noch erhaltenen mehrsätzigen Stücke reihen sich nach Anlage und Werth etwa den früher erwähnten (I. S. 317 ff.) an, ohne gerade unseren Zweck zu fördern und können daher unbeschadet unserer Aufgabe übergangen werden. Die vorliegenden Nummern sind namentlich in Rücksicht ihrer Verschiedenartigkeit von Interesse.

Das Divertimento Es-dur Nr. 1 ist für Horn, Violine und Cello geschrieben und besteht aus einem dreimal variirten Thema sammt Finale. Man sieht schon aus den Anfangstakten, daß hier an den Hornisten tüchtige Anforderungen gestellt werden. Nach der Zeit zu urtheilen, in der das Stück componirt ist (1767), wird dies wohl der uns schon bekannte Thaddäus Steinmüller (I. S. 266) gewesen sein, dessen drei Söhne, später ebenfalls tüchtige Hornisten, das Ehepaar Haydn aus der Taufe hob.[1]

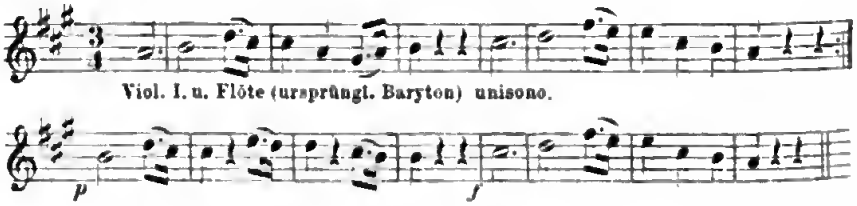
Die 6 Violinsolos (oder Sonaten) mit Begleitung einer Viola (2—7) sind mit Sorgfalt gearbeitet und von größerem Zuschnitt; die Viola ist nicht immer nur begleitend, sondern tritt auch selbstständig und häufig imitatorisch auf. Die Hauptstimme ist mit Verzierungen, Doppelgriffen u. dgl. insoweit ausgestattet, als es der Fähigkeit eines etwas vorgerückteren Spielers entspricht. Jede Nummer besteht aus der dreisätzigen Sonatenform;

---

1 Auf einem Zettel, der dem Autograph beiliegt, schrieb der damalige Besitzer, der ältere Hornist Prinster an den Domherrn Silberknoll in Raab, daß er als Ersatz der versprochenen Sonate dieses Trio schicke, „welches unser seliger Haydn-Papa für einen meiner Vorgänger geschrieben hat".

der erſte zweitheilige Satz aus einem breit angelegten Allegro oder Moderato (nur die letzte Nummer hat ein variirtes Andante); der zweite Satz aus einem geſangvollen Adagio (die erſte Nummer im Charakter der Sicilienne, die fünfte etwas pathetiſch); der letzte Satz aus Tempo di Menuetto, einigemal variirt. Der in dieſen 6 Nummern angeſchlagene Ton iſt faſt herb zu nennen; Haydn hatte in dieſer Serie vorwiegend den Unterrichtszweck im Auge, dem ſie auch vollkommen entſpricht.[2]

Die ſchon früher (I. S. 254) erwähnten 6 Divertimenti für 8 concertirende Stimmen (8—13) erſchienen zuerſt bei Artaria als op. 31. Sie gehörten urſprünglich (wenigſtens 3 davon) zu den größeren Barytonſtücken und datiren zwei davon aus dem Jahre 1775. Haydn hat den Baryton hier durch Flöte erſetzt, wobei es nur geringer Veränderungen bedurfte (am häufigſten iſt die Flöte eine Octave höher geſetzt). Alle Nummern ſind dreiſätzig, von mäßigem Umfang, aber nicht gleich in der Anlage. Nr. 2 und 3 haben als erſten Satz ein vollſtändiges zweitheiliges Adagio und dafür als zweiten Satz ein Allegro. Die Schlußſätze ſind meiſtens variirt. Hervorzuheben ſind aus Nr. 1 das kurze aber gemüthvolle Adagio; aus Nr. 2 und 3 der erſte, aus Nr. 6 der 2. Satz von ähnlicher Stimmung. In Nr. 2 hat der letzte Satz abermals ein Thema, Allegretto, das den Volkston anſchlägt und hübſch variirt iſt; nach jeder Variation wird das anſprechende Thema gleich einem Rundgeſang wiederholt.



In Nr. 3 folgt dem Adagio ein Allegro, das eher ſeinen Platz als Finale ausfüllen würde; trotzdem folgt ihm noch ein Preſto, das, an ſich ſchon matter, durch ſeine Stellung doppelt geſchädigt iſt.

2 Die 6 Nummern erſchienen bei Artaria u. Co. (*Sei sonate per il Violino, e Viola*), die 1. 4. u. 5. Nummer in Paris und bei André; Op. 93 auch in neuer Ausgabe (*Trios Sonates pour le Violon avec acc. d'Alto.* Ein einzelnes *Arioso con Variazioni*, Violinſolo mit Baß, iſt 1768 in Breitkopf's Katalog angezeigt.)

Die Divertimenti ſtellen an die Ausführenden nur ſehr mäßige Anforderungen; ſelbſt die Violinen, die hier vorzugsweiſe das Wort führen, bringen es zu keinem Glanz; es fehlt überhaupt an anregender thematiſcher und rhythmiſcher Erfindung und an der nöthigen Schattirung, was ſchon bei den einzelnen Nummern, bei der ganzen Serie aber fühlbar ermüdend wirkt.

Das Sextetto, Nr. 14, beſteht aus 3 Sätzen, in denen alle Inſtrumente ziemlich gleich in Anſpruch genommen ſind; das Waldhorn hat einzelne ziemlich ſchwierige Stellen. Der erſte Satz iſt der ausgedehnteſte; dem etwas matten Larghetto folgt ein kurzer Menuett und zwei ebenſo kurze Trios, das erſte mit Horn-, das zweite mit Fagott-Solo. Es iſt beiläufig eine Gartenmuſik, und eine ziemlich trockene, die uns geboten iſt; es fehlt ſo ziemlich alles, was wir in Haydn's Muſik ſuchen, ja ſelbſt der Menuett ſammt ſeinen zwei Satelliten läßt Haydn's Geiſt vermiſſen.

Ganz anders repräſentiren ſich die im Jahre 1790 vom König von Neapel beſtellten 7 Notturni (15—21), welche Haydn in ſeinen Katalog aufzunehmen vergaß. Es galt hier, demſelben Stücke für ſein Lieblingsinſtrument, die Leier, zu liefern und mögen Haydn wohl auch hier, wie bei den früher beſtellten Concerten (die wir noch kennen lernen), Muſter und Andeutungen vorgelegen haben, um der Fertigkeit und dem Geſchmack des Königs gerecht zu werden. Erſtere ſcheint jedenfalls eine beſcheidene geweſen zu ſein, auch unterſcheiden ſich erſte und zweite Leier kaum von einander. Selten nur wagen ſie ſich ohne weitere Begleitung hervor, gehen häufig in Terzen und Sexten zuſammen oder folgen einander in zwangloſer Imitation. Mit den übrigen Inſtrumenten verbinden ſie ſich in mannigfacher Weiſe. Überall zeigt ſich die feine und wähleriſche Arbeit. Außer der Leier waren Haydn wohl auch die übrigen Inſtrumente vorgeſchrieben und ſo finden wir denn unter ihnen auch die von ihm ſelten benutzte Klarinette. Einige dieſer Notturni (wie auch der Concerte) hat Haydn in London in den Salomon-Concerten aufgeführt (die Leier durch Flöte und Oboe, die Klarinetten durch Violinen erſetzt). Obwohl Haydn diesmal ſchon ſicherer gehen konnte, da die neue Beſtellung auf die Zufriedenheit des Königs deutete, hielt er ſich nach zwei Seiten hin reſervirt, indem er die ernſtere Stimmung ſowohl als die heitere in gewiſſen Schranken hielt und auch der Auffaſſung nichts außergewöhnliches zumuthete.

Alles ist klar und durchsichtig und ohne tiefere Ansprüche. Obwohl Notturnen eine größere Anzahl Sätze zulassen, hat sich Haydn auch hier auf drei beschränkt, nur in Nr. 1 macht gleichsam als eine Entrata ein Marsch den Anfang. Nr. 2 und 3 haben eine kurze Einleitung in langsamem Tempo. Sind die ersten zweitheiligen Sätze durchschnittlich frisch zu nennen, bewegen sich dagegen die langsamen Mittelsätze in getragenem Gesang mit leichtem Anflug von Melancholie, den aber die Finales gründlich hinwegscheuchen — Sätze mit heiteren, leichtlebigen Motiven, die gleich den Mückenschwärmen im warmen Sonnenstrahl ihr kurzes Dasein rasch noch ausnutzen. Ein einziges Finale, Nr. 5, macht eine Ausnahme, indem es sich auf ein Fugenthema wirft und sammt seinem Gegenthema wacker durchgepeitscht wird. Nr. 2 hat wieder ein Thema, Allegro con brio, das dem Volksliede entsprungen ist:

Ein zweiter, ebenso lebensfroher und zum Schlusse noch rasch hingeworfener Gedanke:

erinnert in seiner Art an ähnliche Sätze aus Haydn's frühesten Werken[3]; getrennt durch fast drei Jahrzehnte spricht aus ihnen dieselbe korngesunde Natur.

Mit seinen ersten 18 Streichquartetten hatte Haydn seinen Namen rasch im Auslande bekannt gemacht; wie wir gesehen[1], erschienen sie zuerst in Paris, ebenso seine nächsten Serien von je 6 Nummern, dann aber auch in Amsterdam, Berlin, Mannheim und Wien. In diesen Quartetten schon hat Haydn die Sonatenform vollständig zu Grunde gelegt; stetig schreitet er vorwärts und immer concentrirter gestalten sich die einzelnen Sätze, immer selbstständiger bewegen sich die einzelnen Instrumente, gleichzeitig in anregenden Wechsel zu einander tretend.

3 Bd. I. S. 301, Finale der Symphonie Nr. 6.

1 Band I. S. 333.

Haydn arbeitete hier sichtbar mit besonderer Vorliebe; er mußte es wohl selbst schon längst gefühlt haben, daß das Quartett jenes seiner Individualität am meisten entsprechende Gebiet sei, daß er hier alles vereinigen könne, was sich durch ein seltenes Talent, durch Studium, Fleiß und Erfahrung erreichen lasse. Überdies mußte er bald gewahr werden, daß die Pflege dieses Gebietes jeder musikalischen Familie zugute komme. Die Elemente lagen vor, es bedurfte nur der äußeren Anregung, um für dasselbe zu interessiren. So wurde Haydn auf diesem Wege der Schöpfer echter beglückender Hausmusik, wie anderseits seine Symphonien die Gründung und Belebung unzähliger Vereine veranlaßten.

Bei der gleichzeitigen Thätigkeit Mozart's in dieser Richtung lag es nahe, daß man schon damals häufig die Vorzüge des einen auf Kosten des anderen hervorhob, ein Verfahren, das leicht zur Einseitigkeit führt. Man wird Otto Jahn[2] nur zustimmen, wenn er hier so treffend bemerkt: „Jede summarische Gegenüberstellung der beiden Meister erscheint leicht als Über- oder Unterschätzung des einen oder anderen, da nur eine im Detail angestellte Vergleichung jedem sein volles Recht widerfahren lassen und die freudige Bewunderung beider rechtfertigen kann." Was Mozart von Haydn's Quartetten hielt und wie er ihnen nachzustreben trachtete, haben wir gesehen, und daß in so manchen Quartetten Beethoven's Haydn als Vorbild erkenntlich ist, darf wohl nicht erst nachgewiesen werden. Studiert hat er ihn gewiß fleißig; es genügt, daran zu erinnern, daß er sich, wie früher (Bd. I. S. 330) erwähnt, eines derselben (Nr. 33) eigenhändig aus den Auflagstimmen in Partitur setzte.

Haydn's Quartette haben nun größtentheils ein volles Jahrhundert überdauert. Um solche Lebenskraft recht zu verstehen, dürfen wir nur auch hier wieder jene Componisten in's Auge fassen, deren Werke längst verschollen sind und selbst das Ende des vorigen Jahrhunderts nicht einmal erlebten. Es sind deren weit über hundert, die zum Theil mit ganzen Serien genannt werden, von denen wir unter den bekannteren namhaft gemacht finden[3]: Leopold Hofmann, Kirmayr, Aspelmayer, Boccherini,

2 Mozart, Band II. S. 178.

3 Als Verlagsorte sind der Reihe nach genannt: Paris, Amsterdam,

Francisconi, Karl Stamitz, Kospoth, Vanhal (42 Quartette in 7 Serien), Kammel, J. C. Bach, Ign. Fränzl, Gossec, d'Avaux, Giordani, St. George, Lolli, Cambini, Cannabich, Zimmermann, Mislivecek, d'Ordonez, Kerzelli, E. W. Wolff, Capuzzi, Manfredini, Paisible, Wenzel Pichl, Paisiello, Ant. Rosetti, Pleyel (39 Quartette), Silvère Müller, Franz Neubauer.

Den ersten 18 Quartetten Haydn's[4] sind zwei einzelne, Es-dur und D-moll (Nr. 19 und 20) anzureihen[5]. Ersteres stammt allerdings noch aus früher Zeit und ist schon 1765 unter verschiedenen Divertimenti angezeigt. Haydn mochte wohl keine Gelegenheit gefunden haben es passend unterzubringen; daß er es nicht verloren wissen wollte, bezeugt der Umstand, daß er, wie schon erwähnt (I. S. 258), es als „ein nicht gestochenes Quartett" anführt. Über dasselbe ist das Nöthige schon früher (Bd. I. S. 343) gesagt. — Aber auch das zweite Quartett, D-moll, obwohl spät erschienen und noch heute nach Nr. 44 (unserer Reihenfolge) eingeschaltet, gehört seinem Gehalt nach zu den obigen Quartetten. Es erschien zuerst in Wien bei Hoffmeister in höchst primitiver Ausgabe und mag wohl Haydn dem Andrängen der gerade im Aufblühen begriffenen Verlagshandlung in der für ihn bequemsten Art durch ein halbvergessenes Quartett sich entledigt haben.[6] Wir erkennen übrigens in demselben in der sicheren Anlage, knappen Form und Ausnutzung der Motive den ganzen Haydn *in nuce*. Dem thematisch hübsch gearbeiteten ersten Satz folgt ein kurzer Menuett sammt Trio, ein kleines anspruchsloses Adagio und ein ebenso kurzes Presto. Diese viersätzige Form ist fortan beibehalten, doch bildet der Menuett erst später fast regelmäßig den dritten Satz.

Die Quartette erscheinen nunmehr in Serien zu 6 Nummern.

London, Mannheim, Lyon, Frankfurt a. M., Offenbach, Wien, Haag, Florenz, Berlin, Speyer.

4 Siehe Bd. I. S. 334.

5 Breitkopf's Katalog führt in den Jahren 1766—84 noch 3 vereinzelte Quartette an, über die nichts bekannt ist und die auch nicht von ihm bestätigt sind, wie so manche in Abschrift auf Haydn's Namen circulirende Quartette.

6 Die beiden Quartette erschienen bereits in der hier angenommenen Reihenfolge (nach den ersten 18) in der *Collection Sieber* als *livre* IV. und war also jenes in Es, Nr. 19, denn doch gedruckt. Handschriftlich existirt es auch als Trio auf der k. Bibliothek in Berlin.

In der zunächſt folgenden Serie (21—26)[7] iſt in den erſten und dritten Sätzen das Überwiegen der erſten Violine auffallend, die meiſtens ſtimmführend und häufig concertirend auftritt, ſo namentlich in den erſten Sätzen von Nr. 21, 22, 24, dann in den dritten Sätzen aller 6 Nummern, die ſogar vor dem Schluſſe auf der Fermate mit Triller und in 22 mit ausgeſchriebener verzierter Cadenz geſchmückt ſind. Da alle Violinconcerte Haydn's in jene Zeit fallen, mag dies ſeine Vorliebe für die Primgeige begreiflich machen.[8] Es iſt ihr aber auch ſchöner Geſang zugewieſen, ſo in den dritten Sätzen von Nr. 21, 22 und 23, der in 22 ſelbſt pathetiſchen Charakter annimmt. Zu den hübſcheren Menuetts gehören jene in Nr. 21 und 22; die Trios haben, wie ſchon in den früheren Quartetten, meiſtens einen aparten Zug. Die letzten Sätze haben knappe Form und ſind in der leichtbeſchwingten, lebensfriſchen Weiſe Haydn's gehalten; namentlich in 26, in dem der ganze Satz aus einem kurzen fröhlichen Wettlauf mit dem Sechszehntel-Motiv beſteht; das ganze Quartett, deſſen erſter Satz ebenfalls voll Leben iſt, ſcheint übrigens einer früheren Zeit anzugehören. In Nr. 22 iſt das Thema mehr compact und greifen auch die einzelnen Stimmen mehr ein.

Auch in der nächſten Serie (27—32)[9] iſt die reiche Verwendung der erſten Violine vorherrſchend; hier namentlich bewegt ſie ſich auch häufig in der höchſten Lage, im hohen b und c und auch an verzierten Cadenzen fehlt es nicht. Reiche concertartige Figurirung und ſelbſt Doppelgriffe bieten die dritten Sätze in Nr. 30 (Adagio) und 32 (Largo). Beſonders in dem gehaltvollen Satze von Nr. 31 (Adagio) ruht das Hauptgewicht auf der Primgeige, die hier meiſtens recitirend gewiſſermaßen eine dramatiſche Scene ausführt. Von den erſten Sätzen hat Nr. 30 einen mehr ernſten, gemeſſenen Charakter; Nr. 31, ein zum öffentlichen Vortrage mit Vorliebe gewähltes Quartett, hat den meiſten Schwung und findet ſich hier auch der bis jetzt ausgedehnteſte Durchführungsſatz.

---

7 Siehe S. 43. Dieſe Quartette erſchienen zuerſt in Paris als *oeuvre* IX.

8 So iſt auch in den von Mozart in Wien im J. 1773 componirten Quartetten die erſte Violine ſtimmführend, wenn auch nicht als Soloinſtrument behandelt.

9 Siehe S. 49. Auch dieſe Quartette erſchienen als *oeuvre* XVII zuerſt in Paris, als op. IX in Amſterdam.

Auch in dieſer Serie ſind die Menuetts dem zweiten Satze zugewieſen; zur erſten Violine treten nun ſchon die anderen Stimmen nicht bloß accordiſch ſondern ſelbſtſtändig auf, zuweilen imitatoriſch wie in Nr. 27.

Von den dritten Sätzen iſt der in 27 (Adagio) annähernd im Charakter der Sicilienne gehalten; kühne Ausweichungen finden ſich in 29 (Adagio). In 30, dem bis jetzt ausgeführteſten Satze, und 32 ſind alle Inſtrumente reich ausgeſchmückt. Die letzten Sätze zeigen ſämmtlich eine mehr und mehr freie Bewegung der Stimmen, die das Hauptthema aufgreifen oder in einzelnen Motiven an daſſelbe anklingen und dieſe wieder unter ſich verarbeiten. Mit Ausnahme von Nr. 30, das mehr ernſt auftritt, tragen alle letzten Sätze einen lebensfrohen Charakter; jener in 31 entſpricht dem beſonderen Werth der vorhergehenden Sätze.[10]

An Haydn's vorliegender, äußerſt feiner und ſorgfältiger Handſchrift dieſer 6 Quartette (er nennt ſie auch jetzt noch Divertimenti) erkennt man, wie ungemein ſicher er, nach reiflicher Überlegung, in der Arbeit zu Werke ging. Wohl liegen Beweiſe vor, daß er mit den nöthigen Skizzen und Entwürfen vorarbeitete, aber in der Ausarbeitung läßt ſich kaum eine Correctur nachweiſen. Mit den geſtochenen Auflagſtimmen verglichen zeigt die autographe Vorlage in allen 6 Quartetten zahlreiche Abweichungen, die hier anzuführen uns zu weit führen würde.

Irgend ein Umſtand mag Haydn veranlaßt haben, einmal auch in ſeinen Quartetten die Fuge beſonders zu bevorzugen. Vielleicht wollte er damit dem ſchon damals ihm gemachten Vorwurf entgegen treten, daß er zuviel „tändle" und daß er damit „die Kunſt herabwürdige". So griff er denn in der nächſten Serie (33—38)[11] friſchweg zum feierlichen Contrapunkt, verwendete ihn aber auch gleich im Finale dreier Nummern in verſchiedener Geſtalt: in 34 mit vier, in 37 mit zwei, in 38 mit drei Subjecten. Unwillkürlich zogen auch die anderen Sätze von der Strenge an und ſo erhielt die ganze Serie einen mehr ernſten Charakter. „Die großen Quartette" — unter dieſer Bezeichnung waren ſie dann

10 Dieſe 6 Quartette erſchienen auch als Violinduette arrangirt, op. 102 in 2 Heften bei N. Simrock.

11 Siehe S. 67. Dieſe Quartette erſchienen ebenfalls in Paris, *oeuvre* XX, dann in Berlin bei Hummel, op. 16.

auch jedem Muſiker und Dilettanten geläufig. Intereſſant iſt namentlich die Verwendung des Hauptmotivs in Nr. 37, F-moll, das wir auch in Händel's „Meſſias" (2. Theil, Nr. 4 »*And with his stripes we are healed*«), im Oratorium „Joſeph" (Schlußchor „Hallelujah"!, aber in Dur) und in Mozart's „Requiem" (*Kyrie eleison*) wiederfinden. Bei aller Kunſtentfaltung bewegen ſich dieſe Sätze doch frei und ungezwungen und bieten uns bei der gleichen Betheiligung aller Stimmen in Wahrheit ein „Viergeſpräch".[12] Auch der erſte Satz in 37 iſt beſonders ernſt gehalten; im Adagio iſt die höchſt intereſſante Figurirung der ſtark beſchäftigten Primgeige zu beachten; ebenſo in 33 der erſte Satz durch ſeine durchſichtige, lichtvolle Gruppirung der Stimmen; der dritte Satz, As-dur $^3/_8$, bildet hier ein durch alle Stimmen harmoniſch engverbundenes Ganze. In Nr. 34 hat der zweite Satz, Adagio C-moll, einen energiſchen und dramatiſchen, faſt herben Charakter, der ſich ſchon in den vier Anfangstakten entſchieden ankündigt und dem das geſangvolle zweite Thema mild entgegentritt. Der Satz macht auf der Dominante Halt und geht zum Menuett über, in dem die erſte Violine abermals zum hohen c hinaufſteigt. Menuett und Trio bilden auch in 36 und 38 den dritten Satz; beide ſind hier ſehr kurz gehalten, doch läßt es der in 38, *Allegretto alla Zingarese*, trotzdem an Humor nicht fehlen. In Nr. 36 zeichnet ſich der erſte Satz durch wohlthuende Färbung aus, in etwas melancholiſcher Stimmnng folgt der zweite Satz; der letzte eilt raſch pulſirend vorüber. Gerber ſagt in ſeinem Lexikon über dieſe Serie: „Von dieſer Nummer an erſcheint Haydn in ſeiner ganzen Größe als Quartetten-Komponiſt". Zmeskall von Domanovecz, dem Haydn dieſe ſogenannten „Sonnenquartette"[13] in der im J. 1800 revidirten Ausgabe widmete, iſt derſelbe, den auch Beethoven durch Zueignung ſeines F-moll-Quartetts op. 95 auszeichnete.

Einen bedeutenden Fortſchritt zeigt die nun folgende Serie (39—44)[14]; ſie iſt dem Großfürſten Paul gewidmet und die Quartette heißen daher kurzweg „die Ruſſiſchen". Sie ſind auch

12 Auch in den gleichzeitig von Mozart componirten 6 Quartetten tritt die contrapunktiſche Arbeit in den Vordergrund.

13 Vergleiche S. 67.

14 Siehe S. 189. Dieſe Quartette erſchienen mit ſchönem und ſorgfältig geſtochenem Titelblatt zuerſt bei Artaria in Wien (Verlagsnummer 26 u. 27).

unter dem Beinamen »*Gli Scherzi*« bekannt, da in allen sechs Nummern ein Scherzo, mit Beibehalt des $^3/_4$-Taktes, den Menuett vertritt, in den ersten vier Nummern als zweiter, in den anderen als dritter Satz. Nr. 39 und 40 erfüllen in kleinstem Raume ihre Aufgabe als Scherzando. In 39 bedient sich Haydn, wie auch später, des Döppelklanges gleicher Töne auf wechselnden Saiten. Reizend ist auch das Trio, H-dur, auf ein einziges kurzes Motiv gebaut, das theils in Gruppen zu zweien, auf- und absteigend, theils imitirend auftritt. Als Ganzes sei hier Nr. 41 hervorgehoben, das zu öffentlichen Aufführungen häufig benutzte sogenannte „Vogelquartett", aus dessen erstem Satze man ganz wohl die sehnsuchtsvollen Laute der Nachtigall und das muntere Gezwitscher sonstiger Vögel herausdeuten mag. Haydn selbst vermag sich von diesem harmlosen Spiel nur schwer zu trennen, indem er sogar eine kurze Coda anhängt. Ein wundersamer zweiter Satz folgt, der aber als Scherzo kaum gelten kann. Will man aber das erste Bild hier übertragen, so paßt dies weit eher auf das sehr knappe Trio, das nur von den zwei Violinen als eine Art Zwiegespräch ausgeführt wird. Der Hauptsatz aber hat einen durchweg noblen Zug, noch gehoben durch die eigenthümliche Führung des Basses. Der dritte Satz, Adagio $^3/_4$, dürfte als Hymne zur Verherrlichung der Waldruhe gelten, der feierliche Gesang bei der Wiederholung nur mäßig verziert, dem leichten Windeshauch vergleichbar, der in der Mittagshitze den Blättern Kühlung zufächelt. Im Schlußsatz bringt der Kukuk neues Leben und alle Waldgenossen antworten. Munter fliegen die einzelnen Motive von Stimme zu Stimme, nach einander, gegen einander, zu zweien, zu dreien (alles mit gesprungenem Bogen). Ein zweites Thema stellt sich ein, diesesmal in gebundener Melodie und nach Ungarn hinweisend. Und wieder beginnt der Bogen zu springen, die Motive zu flattern; noch eine Haltpause, ein Forte-Ansatz, dann verliert sich der ganze Waldesspuk leise verhallend — ein Glanzstück für tüchtige Geiger.

Von den noch übrigen ersten Sätzen ist Nr. 42 mehr ruhig gehalten, 43 und 44 dem Charakter eines lebhaften Finale entsprechend. Der dritte Satz in 42, Largo Es-dur, athmet Ruhe, der melodische Theil ist leicht verziert, wobei die erste Violine wieder ihr hohes *c* aufsucht. Der zweite Satz in 44, Andante D-moll, hat breiten Gesang. Die letzten Sätze von 40, 42 und

44 zeigen den ganzen Haydn in seiner hellen fröhlichen Weise; Nr. 44 scheint, wie das ganze Quartett, älteren Ursprungs. Der letzte Satz in Nr. 40, Presto $^6/_8$, hat noch etwas apartes: gegen Schluß treten unerwartet vier Takte Adagio auf und folgt dann wieder ein humorvolles Spiel mit dem Thema, von Generalpausen unterbrochen. Eine Abweichung von den heiteren Finales zeigt Nr. 43, ein Allegretto im Styl der Sicilienne, viermal variirt und unterbrochen durch ein Presto. Reichardt[15] sagt von diesen Quartetten und den 6 bei Hummel als op. 18 erschienenen Symphonien:[16]

„Diese beiden Werke sind voll von der originälsten Laune, des lebhaftesten angenehmsten Witzes. Es hat wohl nie ein Komponist so viel Eigenheit und Mannigfaltigkeit mit so viel Annehmlichkeit und Popularität verbunden als Haydn: und wenig angenehme und populäre Komponisten haben auch zugleich einen so guten Satz wie Haydn ihn die meiste Zeit hat. Es ist äußerst interessant Haydens Arbeiten in ihrer Folge mit kritischem Auge zu betrachten. Gleich seine ersten Arbeiten, die vor einigen zwanzig Jahren unter uns bekannt wurden, zeigten von seiner eigenen gutmüthigen Laune: es war da aber meistens mehr jugendlicher Muthwille und oft ausgelassene Lustigkeit, mit oberflächlicher harmonischer Bearbeitung; nach und nach wurde die Laune männlicher, und die Arbeit gedachter, bis durch erhöhte und gesetzte Gefühle auch reiferes Studium der Kunst, und vor allem des Effektthuenden, der reise originälle Mann und bestimmte Künstler sich nun in allen seinen Werken darstellt. Wenn wir auch nur einen Haydn und einen C. Ph. E. Bach hätten, so könnten wir Deutsche schon kühn behaupten, daß wir eine eigene Manier haben und unsere Instrumentalmusik die interessanteste von allen ist".

Karl Friedrich Cramer[17] sagt von derselben Sammlung:

„Diese Werke werden gepriesen, und könnens auch nicht genug, in Absicht der alleroriginellsten Laune, und des lebhaftesten angenehmsten Witzes, der darinnen herrscht. Ich weiß, daß Bach in Hamburg, der, so weit er auch im gemeinen Leben von liebloſem, strengen, verwerfenden Richten geringerer Talente als der seinigen sich entfernt, natürlicher Weise doch sehr edlen Gaumens ist, über diese Werke von Haydn, besonders da Schick und Triklir sie so vortrefflich vortrugen, seine äußerste Zufriedenheit bezeugt hat."

In der dem König von Preußen gewidmeten Serie (45 bis 50)[18] finden sich alle bisher errungenen Vorzüge, die wir in Haydn's Quartetten bewundern, vollkommen ausgeprägt vereinigt:

15 Musikalisches Kunstmagazin 1782. S. 205.

16 Siehe themat. Verzeichniß Nr. 43. 31. 36. 41. 42. 45.

17 Magazin der Musik 1783. S. 259.

18 Siehe S. 223. Sie erschienen gleichzeitig mit der Berliner Ausgabe (op. 29) bei Artaria. (Verlagsnummer 109.)

vollendete, für die ganze Kunstgattung mustergültige Form; Unmittelbarkeit und Vielseitigkeit, prägnanter klarer Periodenbau, Gleichberechtigung aller Stimmen, kunstvolle thematische Arbeit, unerschöpfliche melodische Erfindung, vertiefter Ausdruck, Witz, originelle geistreiche Laune, gepaart mit männlichem Ernst. Es ist wohl zu beachten, daß Haydn, wie wir sahen, kurz zuvor Mozart's Quartette, die dieser ihm dann dedicirte, kennen gelernt hatte. Hätte es bei Haydn überhaupt einer Anspornung bedurft, so hätte deren Vortrefflichkeit genügt, ihn aufzumuntern, so unmittelbar nach diesen auch seinerseits sein bestes Wissen und Können einzusetzen. Die ersten Sätze schon lassen alle oben genannten Vorzüge erkennen; besonders gilt dies von Nr. 46, dem längsten Satz dieser Serie, mit seinem stramm gehaltenen, im Durchführungssatz contrapunktisch vortrefflich verwertheten ersten Thema, seinem gesangvollen zweiten Thema und der klaren, jede Stimme berücksichtigenden Führung. Würdevoll, mehr ernst in der Stimmung sind die ersten Sätze von Nr. 47 und 48 (die erste Violine steigt nun schon bis ins d) und Nr. 50, mitunter an Mozart mahnend, während 49 mehr humoristisch gehalten ist. Die zweiten Sätze haben durchaus gesangvolle, zarte Melodie, ruhigen und sinnigen Charakter, mitunter von sanfter Melancholie angehaucht. Es sei wenigstens das Andante, A-dur $^2/_4$, von Nr. 48 hervorgehoben, das in seinem Dur- und Moll-Wechsel ein Bild wechselnder Stimmung, von Klage und frommer Ergebung widerspiegelt, von denen eine die andere zu bekämpfen sucht. Auch dem Menuett und Trio ist der heitere Himmel abhanden gekommen; der Ausdruck ist unerbittlich streng. Dies gilt noch mehr vom letzten Satz, der sich zur ernsten Fuge flüchtet, dessen Thema in wenigen Noten unsagbare Klage ausspricht und von dem die Anfangsnoten bei jedem neuen Eintritt wahrhaft einschneidend eingreifen. Kurz vor dem Schlusse wiederholen je zwei Stimmen noch ergreifender die wehmuthsvolle Klage, steigert sich der Schmerz, bis endlich Stimme um Stimme zum letztenmale ermattet ihr Leid austönt. Wo bist du hingerathen, guter, kinderseliger Haydn!

In dieser Serie kommt der Menuett wieder zu seinem Recht als dritter Satz und behauptet diesen Platz auch in der nächsten Serie. Die Menuetts in 46 und 47 haben mehr scherzoartigen Charakter und ist der zweite Theil ungewöhnlich erweitert (8 zu

42, 12 zu 45 Takten). Letzterer hat interessante Ausweichungen und spannt noch vor dem Schlusse die Erwartung durch zwei Haltpunkte. In 50 wird das Interesse durch erfinderische Wendungen gesteigert; wie Vogelflug giebt sich das zu Grunde liegende Motiv, während ein zweites an den Wachtelschlag mahnt. Hier ist einmal auch der zweite Theil des Trio, mit interessantem Orgelpunkt, bedeutend verlängert (12 zu 42 Takten). In den letzten Sätzen der Nummern 45—47 und 49 zeigt sich Haydn so recht im heiteren, frischen Lebenselement; in unerschöpflichen Wendungen weiß er hier ein Thema in Rondoform wiederzubringen. In Nr. 46 überrascht uns ein an die „Zauberflöte" erinnerndes Motiv der drei Damen („auf Wiedersehn"). Das Finale von Nr. 50 ist auf den oben schon erwähnten Effekt gleichklingender Töne auf wechselnden Saiten berechnet, ein Scherz, den zum Schlusse sogar drei Instrumente gleichzeitig ausführen, während nur der Baß sich eigensinnig in die Tiefe verliert. Man hat diesem Quartett wegen dieser harmonisch quakenden Absonderlichkeit den Beinamen „Froschquartett" beigelegt.

Die zwei letzten Serien aus dieser Zeit (51—56, 57—62) sind dem uns schon bekannten Großhändler und Kunstfreunde Tost gewidmet.[19] Es läßt sich aus ihnen beiläufig dessen Spielweise und Geschmack errathen. Jedenfalls war er ein tüchtiger Violinspieler, der sich gerne als Solist hervorthat und sich auf seine Fertigkeit in der höchsten Lage etwas zugute hielt. In ersterem Falle hielt sich Haydn an jene früheren Quartette (21 bis 32), in denen die Primgeige mehr concertirend auftritt, verband aber damit die seitdem erreichte Selbstständigkeit des Quartettsatzes, so daß auch die übrigen Stimmen entsprechend berücksichtigt sind, obwohl man ihm auch da noch vorhielt, daß er „fast alle Hauptgedanken oder concertirende Stellen der ersten Violine gegeben und die übrigen Instrumente größtentheils nur zur Begleitung benutzt habe. Einem Haydn müßte es doch wohl wenig Mühe verursachen, wirkliche Quartette zu schreiben". Auch warf man ihm gleichzeitig vor, „daß seine Ausweichungen vielleicht hin und wieder zu frappant seien" (folgt als Beispiel eine solche von C nach As-dur, in Nr. 52) und würden dadurch

19 Siehe S. 229. Beide Serien erschienen zuerst in Wien *Au Magasin de Musique* auf Pränumeration als op. 59 u. 60 und 64 u. 65.

„auch angehende Tonſetzer — um ihren Arbeiten eine gewiſſe Neuheit und Originalität zu geben — zu ähnlichen äſthetiſchen Fehlern verleitet".[20] Für hohe Lagen hatte Haydn fleißig Sorge getragen, denn er geht noch über die ſchon früher erwähnten Töne hinaus bis zum viergeſtrichenen *es*.

Gehen wir zunächſt auf die Serie Nr. 51—56 und auf deren erſte Sätze über, ſo finden wir hier die Oberſtimme allerdings häufig dominirend; hoch intereſſant durch Schwung, feine Züge und kunſtvolle thematiſche Arbeit ſind 52—54; Nr. 55 hat ausnahmsweiſe ruhige und gemeſſene Bewegung, das Thema in Dur und Moll variirend. Um ſo lebhafter tritt Nr. 56 auf, deſſen Hauptthema alle Stimmen gleichzeitig angeben; ein zweites Thema tritt dann im Baß in ſchneidiger Kraft wirkſam entgegen, das ebenfalls alle Stimmen aufnehmen. In den zweiten Sätzen von 52 und 53 hält ſich die Primgeige gleichſam improviſirend auf gleicher Höhe; in 52, Adagio C-moll, nimmt die zweite Violine das ſehr ernſte Thema des erſten ab, während dieſe in reicher Ausſchmückung ihren Weg fortſetzt; der an ſich kurze elegiſche Satz endigt mit Halbſchluß auf der Dominant. Noch elegiſcher, romantiſcher tritt das Largo, A-dur $^3/_4$, in 53 auf,[21] deſſen ergreifender Ausdruck ſich im Mittelſatz, A-moll, noch ſteigert. Der ganze Satz mit ſeinem tiefen Gefühlsleben bietet namentlich der erſten Violine reiche Gelegenheit zu künſtleriſchem Vortrag. Nahezu hundert Jahre ſind verfloſſen, ſeit dieſe beiden Sätze entſtanden ſind, aber die Zeit iſt machtlos an ihnen vorübergeeilt. Dem trefflich gearbeiteten Satz von 54 folgt ein nicht minder werthvolles Adagio, D-dur $^2/_4$, in dem ſich alle Stimmen in mannigfacher Verwendung zu einem kunſtvollen Ganzen vereinigen. Als Gegenſatz zu dem langſamen Satz von Nr. 55 hat dieſes einzige Mal in der Serie der zweite Satz ein Allegro, ebenfalls in F-moll und mit leidenſchaftlich erregtem Charakter.

---

20 Allgemeine deutſche Bibliothek, Bd. CXI., Stück I. 1792. S. 121.

21 Von befreundeter Seite wurde ich darauf aufmerkſam gemacht, daß der Anfang an Zumſteeg's Ballade „Die Büßende" erinnert. Die rhythmiſche Gliederung iſt allerdings anders; es heißt dort:

Gleich zu Beginn tritt der Satz kräftig, energiſch auf; nach den erſten 16 Takten mit F-moll-Schluß folgen zwei Takte Generalpauſen, um auf einen gewaltſamen Ruck vorzubereiten, denn das Thema tritt nun unmittelbar in Ges-dur auf und wendet ſich dann nach As-dur (der Parallel-Tonart von F-moll), welcher Gang ſich im zweiten Theil im entſprechenden Wechſel der Tonart wiederholt. Der Satz geht dann zur Fuge über, das Grund-Motiv als Subject aufnehmend, bis der Baß auf C, der Dominant, als Orgelpunkt Poſto faßt, über dem ſich die erſte Violine in weitem Bogen ausbreitet; der Ausgang folgt dann in F-dur. Der zweite Satz von 56 bringt ein ruhig ernſtes Thema, zweimal variirt und melodiſch ſanft abſchließend.

In den Menuetts iſt meiſtens die erſte Violine ſtimmführend; im Trio von 51 hat das Violoncell ein Solo in Achtelbewegung. Im Trio von 52, C-moll, erſcheint eine merkwürdige Stelle (Takt 4—8), die ſich wohl nur dahin erklären läßt, daß man das als Diſſonanz erſcheinende *es* als orgelpunkthaltende Mediant gelten läßt. Der graziöſe Menuett in 53 bildet einen merklichen Contraſt zu dem vorhergehenden Largo. Im Trio von 54 mag Haydn die Abſicht gehabt haben, ſeinen offenbar für die oberen Regionen der E-Saite ſchwärmenden Primgeiger endlich einmal ergiebig zu befriedigen; wenn er ihn dagegen am Schluſſe gleichſam als Strafe auf die ſchwindelnde Höhe der G-Saite verbannt, ſo iſt dies ein draſtiſcher Zug von Humor, der Haydn ja ſtets ſo eigen war.

In den letzten Sätzen herrſcht wieder ungetrübter Frohſinn, namentlich in Nr. 56 lebt und webt es in allen Stimmen. Der rollenden Sechszehntel-Figur ſtellt ſich noch ein heiterer, alle Sorgen verſcheuchender Geſang entgegen, wie ſolcher auch in den früheſten Quartetten und Symphonien erſcheint. Eigenthümlich iſt Nr. 52 aufgebaut: wir haben zuerſt einen breiten Geſang der erſten Violine; der Satz erſcheint dann auch in Moll, ſchließt auf der Dominant ab und nun folgt ein Preſto, C-dur $^2/_4$, das ſo unvermittelt gleich einer Viſion auftritt. Wie Elfenreigen tobt es in wilder Haſt ohne einen Moment der Ruhe in fortlaufender Bewegung an uns vorüber, wobei ſich namentlich ein wie vorwärts drängendes kurzes Motiv mit der einſchneidenden Viertelnote bemerkbar macht. Und wiederum tritt es auf, da plötzlich mit einer charakteriſtiſchen Wendung vom Sextaccord der erſten

Stufe auf den Quintſextaccord der Dominant erſtarrt das Bild wie durch Zauberſchlag gebannt. Der feierliche Geſang erklingt wieder, verhallt leiſe und wie im Nebel erliſcht das Traumbild.

Die Serie Nr. 57—62 ſteht in ihrem Geſammtwerthe, beſonders in Erfindung und intereſſanter thematiſcher Arbeit auf gleicher Höhe mit der vorhergehenden. Von den erſten Sätzen hat Nr. 57 einen vorzugsweiſe mehr kräftigen, 62 einen weichen Charakter; 58 iſt reich an Motiven; 60 hat einen friſchen, blühenden Zug wie das ganze ſehr beliebte Quartett überhaupt; 61 iſt voll Wärme und flüſſiger Geſangsführung. Bei den zweiten Sätzen finden wir wieder den Menuett zweimal vertreten; in 57 mit kräftigem, in 60 mit allerliebſt neckiſchem Zug. Nr. 58 und 59, zwei langſame Sätze, beſtehen jeder aus einem einzigen, mit Melismen reich verſehenen Geſangsthema für die erſte Violine, wobei wohl die vielen Halb- und Ganzſchlüſſe etwas ermüden. Eines der ſchönſten Adagios hat Nr. 61, A-dur $^3/_4$, Innigkeit und ſeligen Frieden ausſtrömend; der Vortrag verlangt hier beſondere Zartheit. Das Andante in 62, B-dur $^3/_4$, iſt für alle Inſtrumente lohnend durch gebundene Schreibweiſe und wird gehoben durch einen kräftigen Mittelſatz in Moll mit ſtimmführender erſter Violine. Als dritten Satz hat Nr. 57 ein behaglich ſich wiegendes Allegretto scherzando, deſſen Thema in den Variationen abwechſelnd auf alle Inſtrumente übergeht. Der Menuett in Nr. 58 hält eigenſinnig das kleine Motiv des zweiten Taktes feſt; im Trio iſt die ſtimmführende Violine durchaus in hoher Lage und geht in 62 ſogar bis *es*. In dem als dritter Satz dieſer Serie einzigen Adagio in 60 hat die erſte Violine einen volksthümlichen Geſang, abwechſelnd variirt und im Accompagnement von den anderen Inſtrumenten in voller Thätigkeit unterſtützt. Von den Schlußſätzen, ſämmtlich Preſto, zeichnen ſich 57 und 60 namentlich durch äußerſt munteres und friſches Leben aus. Ein Glanzſtück für virtuoſen Vortrag iſt das faſt ohne Unterbrechung in Sechszehntel-Bewegung staccato dahinſtürmende Preſto in Nr. 61; es ſchließt in ſeiner Mitte einen Fugenſatz in der gleichen Bewegung ein. Paganini ſoll durch dieſen Satz zu ſeinem *Moto perpetuo* angeregt worden ſein. Das elfte der erſten 18 Quartette[22] bringt als letzten Satz einen Vor-

22 Band I. S. 340.

läufer dieſer allbeliebten Nummer. Das letzte Preſto, Nr. 62, iſt voll Witz und Laune und kerngeſundem Frohſinn; kurz vor dem Schluſſe überraſcht uns Haydn auch noch durch einen ſeiner liebenswürdigen Scherze und nimmt dann raſch Abſchied.[23]

Von Haydn's Concerten für Streich- oder Blasinſtrumente ſeien zunächſt ſeine Violin-Concerte erwähnt, von denen zwei eigens für ſeinen Primgeiger, Luigi Tomaſini, geſchrieben ſind; Haydn's Katalog giebt 3 Concerte an, die aber alle verſchollen ſind. Außer dieſen giebt es 6, von denen 4 nach geſchriebenen Stimmen in Partitur vorhanden ſind. Sie beſtehen aus den üblichen Sätzen, Allegro, Adagio und Finale (eines mit Tempo di Menuetto). Der erſte Satz zerfällt in die herkömmlichen 3 Hauptabſchnitte; zur Begleitung dient das Streichquartett (einmal mit 2 Hörnern). Das Soloinſtrument iſt bei einigen beſonders reich ausgeſchmückt mit Doppelgriffen, Trillern, aber mit mehr Lauf- als Paſſagenwerk; Tutti und Solo wechſeln in der gewöhnlichen Weiſe. Obwohl noch Traeg's Katalog (1799) 3 Concerte in geſchriebenen Auflagſtimmen ankündigt,[1] ſcheinen ſie doch ſchon früher als veraltet außer Gebrauch geweſen zu ſein.

Wurde Haydn wohl zumeiſt durch ſeinen Liebling Tomaſini zu Violinconcerten angeregt, ſo fand dies noch weit mehr bei dem in Eſterház vorzüglich vertretenen Violoncell ſtatt. Hatte er doch in Weigl, Küffel, Marteau und ſpäter in Kraft ausgezeichnete Soloſpieler. Es ſind zwar in Haydn's Katalog nur 3 Celloconcerte verzeichnet, doch kündigt Breitkopf noch 3 weitere an, von denen ſich wenigſtens eines (Nr. 5) erhalten hat.

---

23 Es ſei ſchon hier bemerkt, daß als Curioſitäten zwei angeblich von Haydn componirte Quartette exiſtiren. Eines, nur auf loſen Saiten zu ſpielen (*Non tangendo digitis cordas*) iſt für 3 Violinen und Vell. geſchrieben und beſteht aus 7 Nummern. Das andere, als „Kunſtquartett" betitelt, iſt in der gewöhnlichen Beſetzung, beſteht aus Adagio und Fuge-Allegro und hat jedes Inſtrument auch andere Takt- und Tonart. So beſtimmt auch die Tradition dieſes Quartett Haydn zuſchreibt, ſo iſt es doch thatſächlich von A. André componirt und erſchien bei André in Offenbach unter dem Titel »*Poisson d'Avril*« als op. 22 in Partitur und Stimmen in 2. Auflage.

1 Der Auctions-Katalog von Breitkopf & Härtel (1836) enthält ſogar 12 Concerte.

Zur Begleitung dient das Streichquartett (einmal auch mit 2 Hörnern). Der erſte Satz iſt ziemlich lang, nicht unintereſſant und von faſt energiſchem Ausdruck; das Violoncell iſt reichlich bedacht und über demſelben iſt theilweiſe auch die Violine ſelbſtſtändig geführt. Der 2. Satz, Adagio, H-moll, drückt ebenfalls Energie aus, dagegen iſt das Finale matt; es verläuft zu gleichförmig und bietet dem Soloinſtrument zu wenig. Dieſe Concerte ſcheinen ſich noch weniger als die obigen verbreitet zu haben; Traeg's Katalog nennt kein einziges. Das größte Concert (Nr. 9) iſt auch das einzige, das ſich bis auf unſere Tage erhalten hat.[2] Der Unterſchied gegen die früheren Concerte iſt ein bedeutender. Das Soloinſtrument hat mehr Schwung, Eleganz, iſt reicher ausgeſtattet und auch mit dankbarer Cantilene bedacht, die Inſtrumentirung iſt gewählter und wirkſamer. Das Adagio, A-dur $^2/_4$ (wohl mehr Andante), iſt von hübſcher Haltung, nicht tief aber voll Adel. Der letzte Satz, Allegro $^6/_8$, hat die gewöhnliche Rondoform, die Stimmung iſt leicht und heiter, etwa wie bei der Mehrzahl der Mozart'ſchen Schlußſätze ſeiner Clavierconcerte.

Haydn's Katalog führt auch ein Concert für den Contrabaß an, das aber ſpurlos verſchwunden iſt.

Unter den Concerten für Blasinſtrumente iſt Flöte und Waldhorn vertreten. Haydn's Katalog hat nur ein einziges Flötenconcert, das aber verloren ging; ein zweites aus den 70er Jahren bietet keinen Anlaß zur Beſprechung. Waldhornconcerte führt Haydn in D und Es (für 2 Hörner) auf. Beide gingen verloren; letzteres iſt noch von Traeg angezeigt. Ein drittes von Haydn unerwähntes wurde ſchon beſprochen (I. S. 230). Ein viertes Concert (Nr. 11) für das 2. Waldhorn iſt bei Breitkopf (1781) und Weſtphal (1783) angezeigt und exiſtirt in Partitur nach den vorhandenen Stimmen. Die 3 Sätze ſind von mäßigem Umfang; das Adagio zählt zu den beſſeren. Ein größeres Concert für die Trompete, das letzte Concert überhaupt, das Haydn geſchrieben, wird uns erſt in den 90er Jahren beſchäftigen.

Dieſe Rubrik beſchließen jene 5 Leier-Concerte, die Haydn für den König von Neapel ſchrieb (ſiehe S. 222). Auch

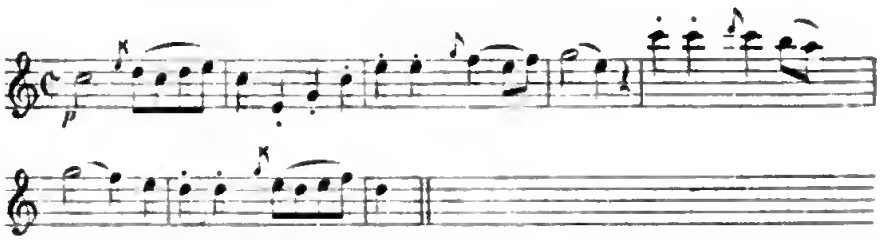
2 *André, nouvelle édition.* Op. 101. *La Partie de Piano arr. par G. Goltermann; la Partie de Violoncelle revue et doigtée par R. E. Bockmühl* (mit 2 Cadenzen von C. R.)

hier mögen ihm, wie bei den Notturni, Vorlagen zur Orientirung gedient haben. *Concerto per la Lira organizzata* iſt jedes einzelne von Haydn betitelt; in ſeinem Katalog aber ſind ſie ebenſo wie die Notturni vergeſſen. Was Fertigkeit und Geſchmack betrifft, ſcheint ſich Haydn den Beſteller als einen „für einen König“ ganz annehmbaren Liebhaber vorgeſtellt zu haben. Die Concerte halten im Durchſchnitt die mittlere Stimmung feſt; ſie ſind eher heiter als ernſt, die Auffaſſung leicht, die Ausführung ebenſo. Einige Sätze ſtehen, gleichſam als ein Fühler, an Gehalt höher. Die an ſich gewiß glückliche Zuſammenſtellung der Inſtrumente iſt immer dieſelbe. Eigentlich concertirendes wird man wenig finden, am wenigſtens bei den Hauptſtimmen (den beiden Lyren); hauptſächlich werden ihnen die Geſangſtellen zugetheilt, häufig begleitet von den Violinen; doch kommen auch Terzen und Sextgänge und leichte Imitationen vor. Nur ſelten wagen ſie ſich der Begleitung ganz zu entſchlagen und wenn ſie als Cadenz auf der Dominant einen Doppeltriller riskiren, ſcheint ihr Ehrgeiz vollauf befriedigt zu ſein. Offenbar war es dem König mehr darum zu thun, ſich als Mitſpieler an dem Treiben um ſich herum zu unterhalten als ſelber glänzen zu wollen.

Jedes Concert hat ordnungsmäßig ſeine 3 Sätze. Der erſte (nicht zweitheilige) Satz iſt friſch und ſtramm gehalten, häufig mit Mozart'ſchen Wendungen. Am bedeutendſten iſt Nr. 2, ein an Motiven reicher, wie aus einem Guß geſchriebener Satz, der ſelbſt ſymphoniſchen Charakter hat. Das wohlbekannte Motiv von Nr. 1 ſpannt wohl unſere Erwartung, aber ſtatt der gehofften Durchführung, wie wir dies in einer früheren Symphonie geſehen (I. S. 302), erſcheint es, gleichſam um uns nur zu foppen, nur noch einmal knapp vor dem Schluſſe. Auch hier begegnet man wieder Mozart, diesmal mit einem Motiv aus der Ouverture zu »*Così fan tutte*«, ein Motiv das bei Haydn auch in der Symphonie Nr. 50 vorkommt.

Die Mittelſätze ſind die ſchönſten; hier hat ſich Haydn offenbar ſelbſt genügen wollen. Nr. 1, Andante $^6/_8$, hat den Charakter der Sicilienne; wir haben den Satz ſchon in der Symphonie Nr. 59 kennen gelernt. Intereſſant iſt es zu ſehen, wie Haydn den Satz für den reicheren Rahmen einrichtete: die beiden Lyren ſind auf Violine und Oboe vertheilt, die Hörner ſind mehr beſchäftigt, die beiden Violen ſind auf eine reducirt, der Fagott

iſt neu hinzugeſetzt. Nr. 2, Allegretto, iſt eine Romanze von etwas ſoldatiſchem Zuſchnitt:



wie S. 275 erwähnt hat Haydn dieſen Satz ſpäter in ſeine Londoner ſogenannte „Militär-Symphonie" aufgenommen und nur einen entſprechend kräftigen Schluß hinzugefügt. Nr. 3, Andante $^6/_8$, iſt äußerſt zart und anmuthig; ebenſo Nr. 4 und 5, die beide ſehr ſauber gearbeitet ſind; aus Nr. 5, Andante, ſpricht beſonders eine weiche, faſt melancholiſche Stimmung.

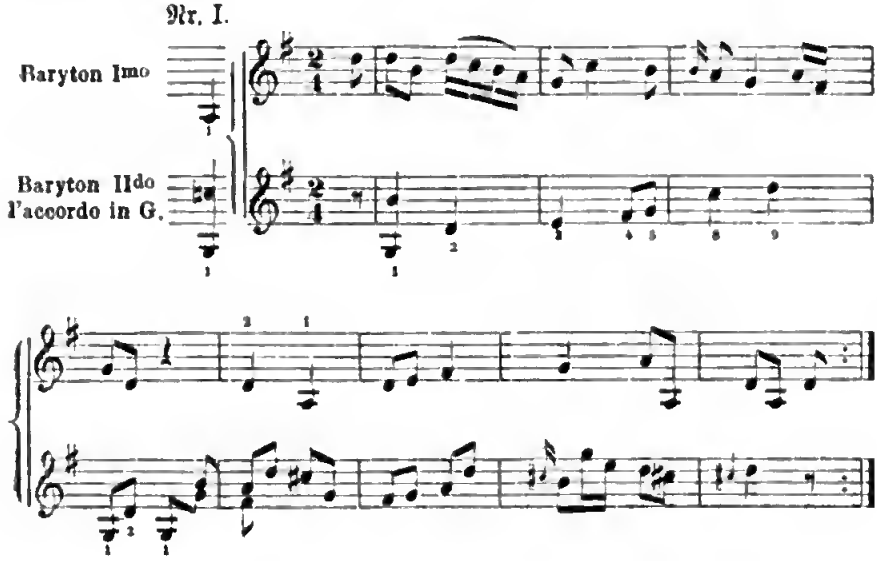
In den letzten Sätzen fliegen die heiteren Hauptmotive wie im Ringeltanz dahin, in 2 Nummern (3. und 5.) plötzlich von Adagio unterbrochen, in Nr. 4 in luſtigen Jagdrythmen ſich tummelnd (wohl eine Aufmerkſamkeit für den König, den gewaltigen Nimrod). Im Ganzen genommen bewegen ſich dieſe Schlußſätze ſtark auf der Oberfläche und wirken ermüdend und einförmig. Nr. 1 hat Haydn, wie wir geſehen haben, zur Symphonie Nr. 59 benutzt.

Über das Baryton, das Lieblingsinſtrument des Fürſten Nicolaus Eſterházy, wurde bereits ausführlich geſprochen; ebenſo über Haydn's Compoſitionen für dieſes Inſtrument, und ſei hier auf jene Abſchnitte verwieſen.[1] Die weitaus größere Anzahl dieſer Compoſitionen fällt in die Zeit nach 1766 und liegen noch Autographe bis 1775 vor, wahrſcheinlich auch die letzten derartigen Werke von Haydn. Wenn man nur allein die große Anzahl meiſtens dreiſätziger Divertimenti für Baryton, Viola und Baß betrachtet, die ſtete Abwechſelung der einzelnen Nummern und Sätze, die auch hier erſtaunliche Erfindungsgabe, die ſehr

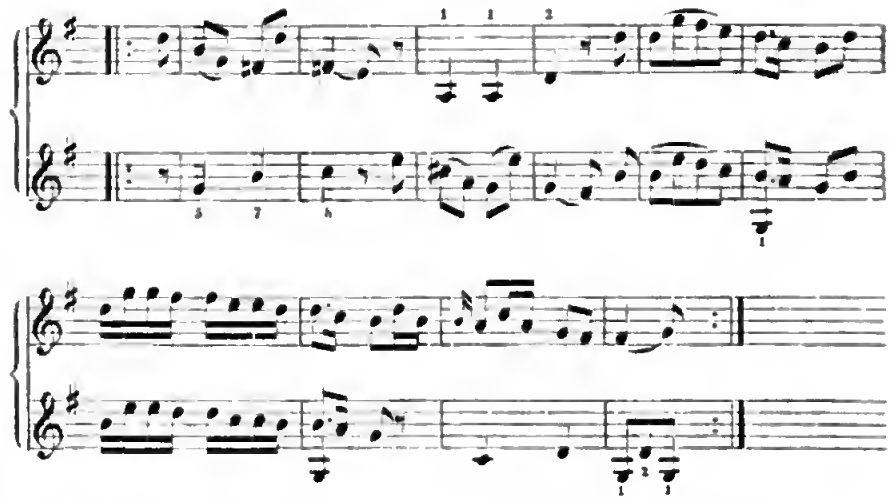
1 Band I. S. 249 ff. und 254 ff.

ſorgfältige thematiſche Verarbeitung wird man, es ſei dies hier wiederholt betont, ſtaunen müſſen, daß Haydn's Genius ſolcher Aufgabe nicht endlich erlag, daß er im Gegentheil im Stande war, ſich nur um ſo friſcher den größeren Arbeiten hinzugeben. Aber gerade an dieſen Arbeiten in kleinerem Rahmen, deren Maſſe jeden minder Begnadeten für höhere Zwecke lahm gelegt hätte, ſcheint er jene Sicherheit, jenen Vorausblick und jenes nicht genug zu ſchätzende Maßhalten, welche Eigenſchaft insbeſondere wir an allen ſeinen Werken ſchätzen, ſich errungen zu haben. Wie Haydn wenigſtens einen kleinen Theil dieſer Stücke verwerthete, wurde ſchon nachgewieſen[2]; weiteres wird in dem vorbereiteten thematiſchen Verzeichniß der Werke Haydn's ſeinen richtigeren Platz finden. Hier ſeien noch wenigſtens einige Bruchſtücke thematiſch angegeben, auf die früher (I. 254) hingewieſen wurde. Nr. 1 ein Duett, Moderato, für zwei Baryton (*Duetto 2do in G. per il Pariton primo e Pariton secondo*, das einzige erhaltene dieſer Stücke) als Beiſpiel der Compoſitionsart für dieſes Inſtrument. 2. Polonaiſe aus einem größeren, aus 7 Sätzen beſtehenden Divertimento für Baryton, Viola und Baß (eins der wenigen Beiſpiele dieſer Art bei Haydn). 3. Menuett-Trio, als Beiſpiel, welch' hübſche Sätze dieſe anſpruchsloſen Divertimenti enthalten.

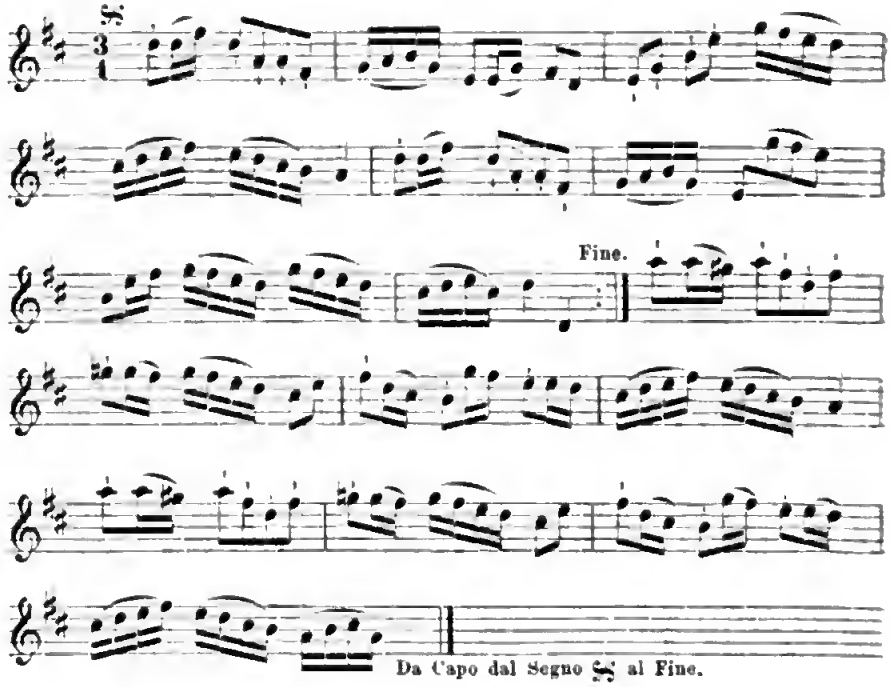
Nr. I.



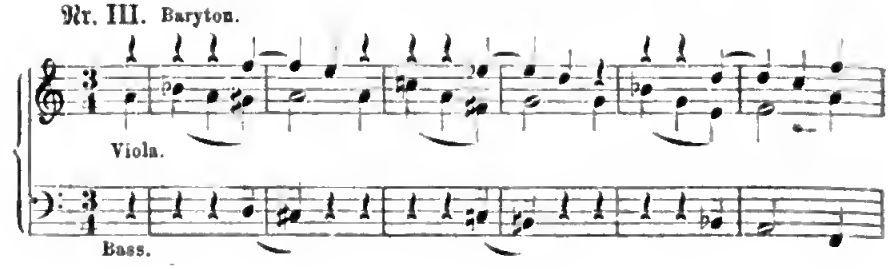
2 Siehe Band I. S. 256, Anm. 47.

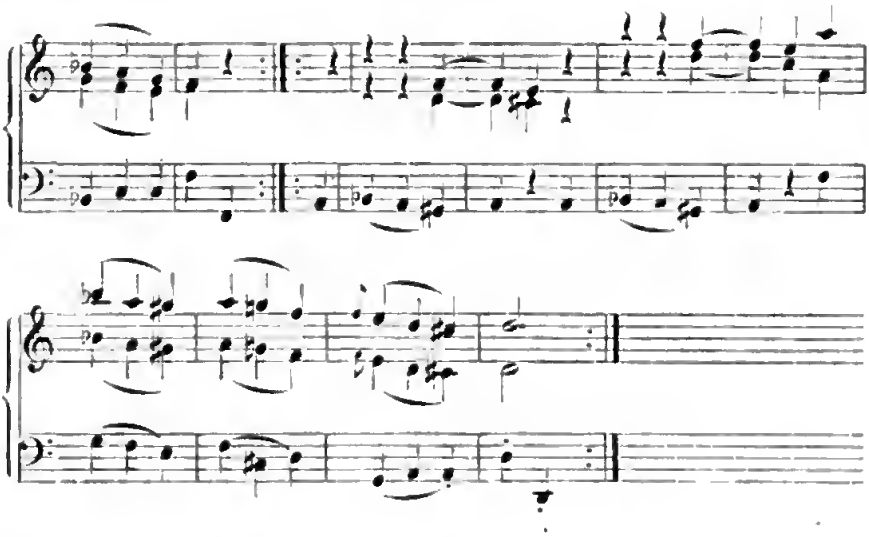


Nr. II.

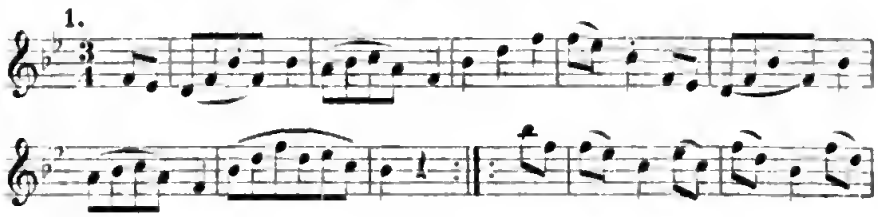


Nr. III. Baryton.

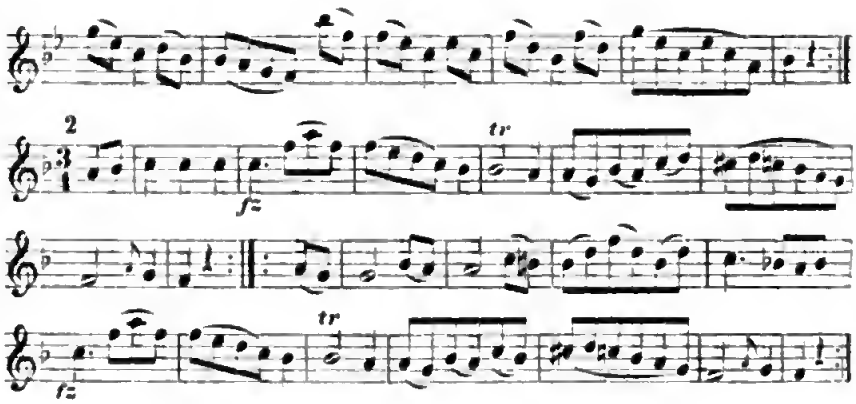




Über die Wiener Tanzmuſik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und Haydn's Betheiligung an derſelben wurde wiederholt geſprochen.[1] Die Menuette Haydn's, die wirklich für den Tanz geſchrieben waren, unterſcheiden ſich weſentlich von jenen in ſeinen Symphonien, Quartetten und ſonſtigen Werken; ſie ſind leichtbewegter und munterer, während jene mehr kräftig und in den Trios feiner gehalten ſind. Sie ſind theils für ganzes Orcheſter, theils für 2 Violinen und Baß geſchrieben und meiſtens auch für Clavier arrangirt. Menuetts und Trios ſind in der Regel zweitheilig zu je 8 Takten. Daſſelbe gilt auch von den Allemanden, doch wechſelt hier mit jeder Nummer auch die Tonart. Das beſte in dieſer Muſikgattung hat Haydn erſt in den 90er Jahren geſchrieben. Aus jenen Tanzheften, die bis jetzt hier erwähnt wurden, ſeien wenigſtens 2 Nummern als Beiſpiel angegeben. Nr. 1 iſt aus Six Allemandes für vollſtändiges Orcheſter; Nr. 2 aus XII Menuets.



1 Bd. I. S. 102, 327; II. S. 152, 205, 220, 249.



Während ſich Haydn im Symphonie- und Quartettfach zu ſo ungeahnter Höhe erhob, blieb er auch in der Clavierconpoſition nicht unthätig, obwohl er hier gegen Mozart, in dem Virtuoſe und Componiſt vereinigt war, zurückſtand. Die Entwickelung der Claviertechnik war durch Ph. Emanuel Bach nach den Grundſätzen der von ſeinem Vater ausgebildeten Applicatur begründet und zunächſt von Mozart und Clementi weitergeführt worden. Ihre eigene Virtuoſität hatte auch weſentlichen Einfluß auf ihre Compoſitionen, indem ſie die Erweiterung aller Mittel der Technik denſelben nutzbar zu machen verſtanden. Das Augenmerk Haydn's, deſſen Individualität, wie ſchon erwähnt (I. 354, dieſe Richtung nicht zuſagte, war dagegen mehr auf die Compoſition ſelbſt, auf die Abrundung und Gedrungenheit der Form und die Vortheile thematiſcher Arbeit gerichtet, und daß er, nachdem er die erſten Schwierigkeiten überwunden hatte, auch auf dieſem Wege ſiegreich vordrang, werden wir bald ſehen. Die Namen jener Componiſten, die früher mit ihm gleichzeitig im Clavierfache thätig waren, haben wir kennen gelernt (I. 348); einige davon, wie Birk, Gruner, reichen noch in unſere mittlere Periode. Unter den beſſeren, die nun hinzutreten, ſind in der Sonate hervorzuheben: Giov. Marco Rutini (Florenz, 1774), Joh. Gottfried Eckard (Riga, 1773), Joh. Chriſtian Bach (London), C. W. Podbielski, Organiſt in Königsberg (1780 und 83), E. W. Wolf (1779—84), Eckhardt (Paris), Joh. Gottfr. Vierling, Organiſt in Schmalkalden (1781), Franz Xav. Rigler, Profeſſor der Muſik in Preßburg (1781), Benedict Friedr. Zink, herzogl. Hofmuſikus in Schwerin (1783) ſowie die Wiener Com-

poniſten: Mozart, die beiden Hofclaviermeiſter Joſ. Steffan und Koželuch, Wagenſeil und Vanhal.

Wir wiſſen wohl, daß Haydn ſich die Anſchaffung auch der ſpäteren Werke Ph. Emanuel Bach's, den er ſtets dankbar als ſein Vorbild anerkannte, angelegen ſein ließ[1] und daß er dann auch mit jenen von Clementi bekannt wurde.[2] Ob er jedoch auch nur den kleinſten Theil der oben genannten, für ihre Zeit nicht unbedeutenden Componiſten in ihren Werken kennen lernte, iſt ſehr fraglich. Er hätte dazu wohl kaum die Zeit gehabt, denn außer Erfüllung ſeiner Amtspflicht hatte er auch im Clavierſach genug zu thun, Schüler, Dilettanten und ſpeculative Verleger zu befriedigen. Ein Einfluß der genannten Componiſten iſt auch nicht wahrzunehmen und ſelbſt Em. Bach gegenüber ging Haydn in der Sonate bald ſelbſtſtändig vor, erweiterte und vertiefte deren Sätze, ihnen zugleich eine einheitliche Stimmung wahrend, und übertraf ihn durch feſtgegliederten logiſch ſich entwickelnden Aufbau derſelben, gab ihr die von da an bleibende Form und wußte ſie obendrein durch eine glückliche Beimiſchung von Volksthümlichkeit anziehend und feſſelnd zu machen. Obwohl ſchon ſeinen früheren Clavierecompoſitionen beſonders eine überſichtliche Anlage und Klarheit eigen iſt, gewinnen doch auch hier dieſelben nun an Bedeutung durch beſtimmten Ausdruck, abgerundete Geſtalt und inneren muſikaliſchen Gehalt, welch letzterer, wie geſagt, entſchädigen muß für den Mangel an feſſelnder Spieltechnik. Letzterer Umſtand mußte ihm in erhöhtem Grade im Concert fühlbar werden, ſo daß er hier zu rechter Zeit abbrach und ſich mehr dem von ihm lang vernachläſſigten Trio zuwendete.

Wenden wir uns zunächſt der auf Kuhnau zurückzuführenden, auch der Symphonie und dem Quartett zu Grunde liegenden Sonate zu. Die Anforderungen an den Bau derſelben ſind bekannt; ihre dreiſätzige Form wurde endlich maßgebend, ſelten noch wurde ſie auf zwei beſchränkt, ſpäter aber auch auf vier ausgedehnt. Dem lebhaften erſten Satz als dem eigentlichen

---

1 „Nebſt dem bitte ich auch mir die letzten 2 Werke für das Clavier von C. P. Emanuel Bach zu überſenden" (Brief an Artaria, 1788, 16. Febr.).

2 „Für die Clavierſonaten von Clementi ſage ich verbundenſten Dank, ſie ſind ſehr ſchön. Sollte der Verfaſſer in Wien ſeyn, ſo bitte bey Gelegenheit demſelben mein Compliment" (Brief an Artaria, 1783, 18. Juni).

charakteriſtiſchen Theil der Sonate folgt der langſame Mittelſatz von ruhigem, ernſtem Ausdruck, öfters mit variirtem Thema und dieſem der mehr heitere Schlußſatz, häufig in variirter Rondoform oder im Menuetttempo. Der erſte Satz, als die Sonatenform im engeren Sinn bezeichnet, beruht auf der Gliederung der Hauptmotive des erſten Theils und der Durchführung derſelben im zweiten Theil. Wir unterſcheiden im 1. Theil einen Haupt- Übergangs- und Seitenſatz; im 2. Theil einen Durchführungs- Haupt- Seiten- und Schlußſatz und in analoger Weiſe im 2. und 3. Satz der Sonate dieſelben unterſcheidenden Abgrenzungen.

Unter den 28 vorliegenden Sonaten finden wir 7 Nummern nur auf 2 Sätze beſchränkt und unter dieſen nur eine einzige (Nr. 1) aus früher Zeit (1767); erſt nach 9 Jahren und ſpäter folgen die übrigen. Ausgeſprochen langſame erſte Sätze haben nur 2 Nummern (13., 23.); von den Mittelſätzen haben nur 2 einen Menuett (8., 12.), ein Scherzando kommt nur einmal vor (17); der Menuett iſt in den letzten Sätzen 6mal vertreten und meiſtens variirt. Die Mittelſätze ſtehen theils auf gleicher Stufe mit dem Hauptſatz (9mal); theils in der Unter- (7mal), theils in der Oberdominant (2mal) oder in der Paralleltonart (2mal) oder großen Unter-Mediante (2mal). — Vortragszeichen findet man bei Haydn in den Sonaten wie anderwärts nur wenige, höchſtens ab und zu ein p., f., fz.; er überließ dergleichen dem Urtheil und Geſchmack des Spielers. Als Verzierungszeichen erſcheinen ~ (Pralltriller oder Schneller), ~ (halber Mordent), ≈ (Doppelſchlag. Nur zweimal äußert ſich Haydn in Briefen an Artaria über dieſen Punkt und rückt dem Stecher zu Leibe. Bei bringt Haydn darauf, daß der Stecher den Doppelſchlag genau über den Punkt ſtelle und dieſen alſo nicht allzu nahe an die Note; ſtatt dem *tr*, den der Stecher eigenmächtig mit ~ vertauſchte, beſteht Haydn darauf, daß dies geändert werde „dan das erſte bedeutet einen Triller, meines aber einen halben Mordent".

Haydn's Sonaten haben ſich bis heute in unzähligen neuen Auflagen in Haus und Familie eingebürgert. Tauſenden und aber Tauſenden wurden ſie der Grundſtein ihrer Ausbildung, was um ſo mehr überraſchen muß, wenn man dabei in Anſchlag bringt, daß durch die immenſe Vervollkommnung unſerer Claviere auch die Spiel- und Compoſitionsart eine entſprechende Veränderung er-

fahren mußte. Worin liegt nun der Zauber, der dieſer Erſcheinung inne wohnt? Es iſt abermals der hier aufgehäufte Reichthum an Ideen, die geſunde mitunter ſelbſt herbe Kraft, die jeden Satz durchdringt und ihn wie gemeißelt hinſtellt, die Sicherheit in der Ausführung, die leicht faßliche kunſtvolle Anordnung der Haupt- und Nebenſätze und die thematiſche ungekünſtelte Arbeit, die auch den Laien feſſelt. Die Freudigkeit des Schaffens, die aus den Werken ſpricht, trägt ſich unwillkürlich auf den Spieler über und willig folgt er hier dem ernſteren dort dem fröhlicheren Zug und der humoriſtiſchen Laune. Letzteres gilt beſonders von den Schlußſätzen, in denen Mozart nachſteht, der aber dagegen in den Mittelſätzen eine Anmuth und Lieblichkeit entfaltet, die Haydn wohl einigemal durch Ernſt und ſelbſt Pathos erſetzt, ſich aber gerade hier, vom Clavier beeinflußt, wie beengt fühlt, wo er doch an derſelben Stelle in der Symphonie und im Quartett ſich unerſchöpflich zeigt in reizender Melodie, und eine zauberhafte, gemüthstiefe Grundſtimmung zu entfalten weiß.

Wir haben ſchon geſehen, daß die meiſten Sonaten der mittleren Periode in Serien erſchienen ſind, ſo die Nummern 4 bis 6[3] (1774, zuſammen mit 3 Sonaten mit Violinbegleitung)[4]; 7—12 (1776); 16—20 und 3 (1780 und 1771); 21—23 (1784); 24—26 (1786). Sie alle verfolgen mehr oder minder einen muſikaliſch-pädagogiſchen Zweck.[5] Unter die Sonaten mit an Gehalt gleichebenbürtigen Sätzen ſind etwa 8 Nummern (3, 14, 15, 19, 21, 24, 25, 28) zu zählen. Von den übrigen iſt entweder der erſte oder letzte, ſelten der Mittelſatz hervortretend. Unter den erſten Sätzen ſeien 11 Nummern (3, 15, 17, 19, 21 bis 25, 27, 28) hervorgehoben. Nr. 3 fällt durch ihren beredten Ernſt und die gedrungene Ausarbeitung auf, denen man die frühe Entſtehung (1771) kaum zugeben möchte. Nr. 15, wohl eher als Allegro moderato zu nehmen, hat einen kräftigen weit aus-

---

3 Nr. 5 u. 6 ſind jene Sonaten, in denen Haydn in der engliſchen periodiſchen Schrift *The European Magazin* 1784, Oct. 6 beſchuldigt wurde, Ph. Em. Bach's Stil copirt oder vielmehr caricirt zu haben. (Siehe Bd. I. S. 138 f.; C. H. Bitter: C. Ph. Em. und W. Fr. Bach, II. S. 105.)

4 Siehe themat. Verzeichniß Nr. 1—3.

5 Über die 4 früheren ſiehe Bd. I. S. 351 f. Ausgabe Breitkopf & Härtel Nr. 21. 33. 34. 22.

ſpannenden Zug; ebenſo deſſen Schlußſatz, Preſto, ein ausgeſprochenes Scherzo von geſundem echt Beethoven'ſchem Humor[6]; Ernſt und Würde ſpricht aus Nr. 17; ſo feierlich das erſte Motiv in Moll auftritt, ſo ſanft wirkt es als Seitenſatz in Dur benutzt; doch die Regung iſt nur vorübergehend — der Ernſt kehrt wieder und gegen Schluß nimmt der Satz faſt dramatiſche Haltung an.[7] Nr. 21 iſt eine reizende Idylle, vorübergehend nur leicht getrübt durch den Seitenſatz im G-moll; beide Sätze ſind ebenſo hübſch variirt. Auch das Preſto dieſer zweiſätzigen Sonate harmonirt mit dem lieblichen Bilde; auch hier zeigen ſich Wölkchen im Seitenſatz E-moll mit ſeinem intenſiven Synkopenbau, faſt an die Schäferin mahnend, deren ſorgloſes Herz plötzlich von Zweifeln beunruhigt wird. In Nr. 22, deſſen Hauptthema erſt im 8. Takte eintritt, iſt ein energiſcher Ausdruck feſtgehalten, nur hin und wieder etwas abgedämpft. Auch dem Schlußſatze, an ſich ein Kleinod von trefflicher thematiſcher Durcharbeitung, iſt derſelbe Charakter, wenn auch in anderer Weiſe, aufgedrückt. Nr. 24 bringt uns knapp vorm Schluſſe beider Theile eines jener volksliedartigen Themas, deren wir in den Symphonien öfters begegnet ſind; im 2. Theil löſt ſich das Thema in der Haupttonart cadenzartig auf; der Schlußſatz ſchließt ſich dem erſten einheitlich an. Nr. 27 iſt bemerkenswerth durch die beſonders hervortretende inſtructive Richtung; beide Theile beſtehen faſt nur aus Läufen, Terzen- und Octavengängen. Mit Nr. 28 ſind wir wie mit einem Schlag der Schule entrückt; man fühlt ſogleich Haydn's erhöhte Stimmung, da die Sonate „blos auf ewig" für ſeine Freundin Frau von Genzinger beſtimmt war. Energie, Entſchloſſenheit iſt der Grundzug der Sonate, deren thematiſche Arbeit den vollendeten Meiſter bekundet. Die Mittelſätze haben entweder einen breit angelegten, getragenen und viel verzierten Geſang, meiſtens über gebrochenen Accorden (Nr. 6, 9, 16, 20), milden Ernſt (5, 13, 14), ruhige Haltung durch gebundene Schreibweiſe (3, 26), thematiſche Durchführung (2, 25) oder dienen nur als überleitende zum Theil hochpathetiſche Inter-

6 Dieſe Sonate erſchien erſt 1805 bei Breitkopf & Härtel als op. 93.

7 S. Bagge hat auf eine auffallende Stelle aufmerkſam gemacht, daß nämlich Takt 10 im 2. Theil des erſten Satzes, wie es die Combination erheiſcht, die Noten im oberen Syſtem eine Terz tiefer (his, dis, gis) zu ſetzen ſind (Leipz. Allg. Muſ. Ztg. 1867. S. 259).

mezzi (10, 14, 18), ſind aber auch durch Menuett und Trio vertreten (7, 8, 12). Nr. 17 iſt das einzige Scherzando, das ein und dasſelbe Motiv mit dem erſten Satze von Nr. 20 gemeinſchaftlich hat, was Haydn, wie wir geſehen (S. 173), „mit Vorbedacht“ gethan, um „den Unterſchied der Ausführung“ zu zeigen, d. h. wie man mit ein und demſelben Gedanken einen verſchiedenen Charakter ausprägen könne. Ob ihm dies wirklich gelang? Als Scherzando wird man den Satz kaum hinnehmen; auch gegen die beidemalige Bezeichnung Allegro con brio ſträubt ſich das harmloſe Thema, das viel mehr einem Allegretto entſpricht. Das ſchöne Adagio von Nr. 28 haben wir beſonders zu beachten. Es iſt weit ausgeſponnen; Haupt- und Seitenſatz werden variirt; ein kurzer harmoniſch intereſſanter Mittelſatz ſorgt für den nöthigen Wechſel der Schattirung, Cadenz und Schlußſatz verleihen weiteren Schmuck. Es iſt dasſelbe Adagio, das Haydn 1790 für Frau v. Genzinger eigens neu zu der ſchon fertigen Sonate componirt hatte und derſelben aufs allerbeſte anempfiehlt „es hat ſehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bei Gelegenheit zergliedern werde, es iſt etwas mühſam, aber viel Empfindung“ (vergl. S. 29). Die Sonate gefiel der Freundin „überaus wohl“, nur wünſchte ſie, daß Haydn die Stelle mit dem Überſchlagen der Hände abändern möchte, „weil ich ſolches nicht gewöhnt bin, ſo kömmt es mir ſchwer an“.

Unter den letzten noch nicht erwähnten Sätzen, in denen meiſtens die Rondoform vorherrſcht, neigen ſich mehrere der ernſteren Richtung zu oder zeichnen ſich durch flüſſige und auch contrapunktiſche Arbeit aus. Dahin zählen Nr. 3, wo wir bereits die eben erwähnte Anwendung des Überſchlagens der Hände antreffen und 19, das ſich mit ſeinen Vorderſätzen gut abrundet. So auch Nr. 25 und 26, von denen erſteres ebenfalls dem mehr ruhigen, gelaſſenen Ton ſeines Vorderſatzes ſich anſchmiegt, während 26 darin den ſeinigen noch weit überragt. Durch ungezwungene contrapunktiſche Arbeit heben ſich Nr. 23 und 27 hervor. In Menuettform treten auf Nr. 10 (mit Variationen), Nr. 17 (Men. und Trio), 5, 9, 13, 28 (mit Tempo di Menuetto). Letztere ſorgfältig ausgearbeitete Nummer ſchließt die Sonate für Frau von Genzinger würdig ab. „Wunderbar aber iſt es (ſchreibt ihr Haydn), daß eben das letzte Stück von dieſer Sonate den nemlichen Menuett und Trio in ſich enthält, was Euer Gnaden in

Ihrem letzten Brief von mir forderten." — Zu den lebhaften, heiteren und friſchen Finalſätzen gehören 8 Nummern (2, 4, 6, 7, 11, 14, 16, 18). Nr. 2 ſchließt eine Sonate ab, die noch in Autograph exiſtirt und in mancher Hinſicht, in Zeichen und Noten, von den gedruckten Ausgaben abweicht, namentlich gilt dies von den langen und kurzen Vorſchlägen, vom *tr* und ∾, von gebundenen und abgeſtoßenen Noten und zahlreichen Abänderungen in Noten und Accorden. Der Mittelſatz iſt mit Andante bezeichnet; im 2. Theil des erſten Satzes, dem noch ſtark der ſogenannte Alberti'ſche Baß anhaftet, iſt Takt 33 ganz zu ſtreichen ꝛc. Die Oberſtimme iſt noch im Sopranſchlüſſel und die ganze Sonate, offenbar als Dedication beſtimmt, wahrhaft kalligraphiſch ſchön geſchrieben mit andauernder Wiederholung aller ſonſt durch Abkürzungen angegebenen Notengruppen.

Einen grellen Contraſt zu dem vorangehenden kurzen, eher zu einem Drama einleitenden Largo in Nr. 18 bildet das lebensfrohe Preſto, ein Rondo mit einem jener Hauptthemas, die Haydn ſo geläufig waren. Humoriſtiſche Laune, muſikaliſcher Witz und Humor offenbaren ſich beſonders in den letzten Sätzen der Nummern 8, 12 und 20: Nr. 8 ein neckiſches Preſto mit 5mal variirtem Thema; 12 ein ſcherzoartiges Preſto voll drolligen Humors; beſonders aber 12 und in noch erhöhtem Grade 20, welches auffallend genug gegen das vorhergehende, mit veralteten Figuren und Verzierungen überladene Adagio abſticht. Dieſes Preſtiſſimo ſcheinen ſich im Haupt-, Seiten- und Durchführungsſatz, kurz überall, die ausgelaſſenſten Kobolde zum Tummelplatz ihrer übermüthigen Spiele auserſehen zu haben. Daſſelbe gehört der 5. Sonate jener Serie an, die Haydn für die von ihm hochgeſchätzten Schweſtern v. Auenbrugger, deren Beifall ihm „der allerwichtigſte" war, geſchrieben hatte (vergl. S. 173). Bemerkenswerth iſt es, daß Haydn, um die Serie zu completiren, bei der 6. Nummer zu einer längſt ſchon componirten Sonate (Nr. 3 zurückgriff und ſie alſo ſelbſt für werth genug hielt, dieſe ihn ſo nah berührende Sammlung in befriedigender Weiſe abzuſchließen.

Gleichzeitige Recenſionen über Haydn's Sonaten finden ſich nur ſehr wenige vor. Über die 1774 erſchienenen 6 Sonaten (4—6 und 1—3 der Sonaten mit Violine) leſen wir:

„Wir können den Freunden des Klaviers obige Sonaten als ſehr angenehme und unterhaltende Stücke empfehlen. Die ſtarke und originelle Laune, die in des Verfaſſers neuen Quattros und Quintettos herrſcht, findet man hier nicht, aber ſehr viel angenehme Laune und unterhaltenden Witz."[8]

Über die Sonate Nr. 15, die erſt 1805 erſchien:

„Dieſe Sonate erſcheint wirklich zum erſtenmal im Publikum, ſie iſt aber wahrſcheinlich aus ſehr früher Zeit dieſes Meiſters, und vielleicht als Gelegenheitsſtück für Jemand geſchrieben geweſen, der als Klavierſpieler noch wenig geübt war und doch etwas von Haydn ſpielen wollte. Sie beſteht nur aus zwey Sätzen: aus einem einfachen, ſingbaren Andante, wie deren mehrere in Haydns früheren Klavierſonaten ſtehen, und aus einem Finale, das die ſchönen Blüthen des heiteren Humors und dabey der tiefen Kunſt, wie ſie in den beſten ſpäteren Stücken dieſer Art ſich reich und üppig entfaltet haben, wie in kleinen Keimen, aber dem nur einigermaßen geübten Auge unverkennbar, darlegen. Wenn ſonach das Werkchen wenig geübten Spielern zunächſt zu empfehlen iſt, hat es doch auch etwas anziehendes für ernſthaftere Kunſtfreunde."[9]

Reichardt[10], der Sonaten von Ph. Em. Bach, Georg Benda, E. W. Wolff, N. G. Gruner, J. G. Vierling und Haydn als die ihm wichtigſten unter den im vorigen Jahre (1781) erſchienenen anführt rühmt an den Haydn'ſchen 6 Sonaten (16—20, 3) „die originelle männliche Laune". Gerber ſagt ſpäter in ſeinem Lexikon der Tonkünſtler höchſt genügſam über dieſe und die 2 vorhergegangenen Serien: „Dieſe 18 Solos ſind das angenehmſte, womit ſich ein Klavierliebhaber unterhalten kann".

Ausführlicher ſpricht ſich Cramer[11] über die 3 bei Boßler in Speier als op. 37 erſchienenen Sonaten (21—23) aus:

„Dieſe Sonaten ſind in einem andern Geſchmack gearbeitet, als die bisherigen dieſes berühmten Mannes, ſind aber nicht weniger ſchätzenswerth. Die erſte aus G-dur iſt eigentlich nur ein kurzer ſehr melodiſcher Satz, wovon jeder Theil 8 Takte hat. Dann folgt das Mineur aus G-moll. Beide werden hierauf auf vortreffliche Art variirt. Das letzte Preſto aus G-dur iſt eben ſo bearbeitet. In den Variationen herrſcht der feinſte Geſchmack. Die 2. Sonate aus B-dur iſt ein Meiſterſtück in ihrer Art, ſo wie das letzte Allegro molto. Die dritte aus D-dur hat auch ihren Mineur, und iſt faſt noch vortrefflicher als die erſte variirt. Der Componiſt zeigt ſich in dieſen Variationen, die dem Inſtrument ſo gut angemeſſen ſind, wie eine geſchickte und geſchmackvolle Sängerin, wenn ſie ihre Arie wiederholt. Übrigens ſind die Sonaten ſchwerer in der Ausführung als man anfangs glauben ſollte. Sie erfordern die höchſte Präciſion und viel Delicateſſe im Vortrag."

---

8 Allg. Deutſche Bibl., Bd. XXXIII., S. 458.
9 Allg. Muſ. Ztg. 1805, Bd. VII. S. 711.
10 Muſik. Kunſtmagazin, 1782, II. Stück, S. 87.
11 Magazin der Muſik, Bd. II. S. 535.

In einem Hamburger Brief in denſelben Blättern (S. 347) nennt ſie ein Correſpondent „ſehr artig, aber nach meinem Bedünken zu ſchwer im Ausdruck".

Auch die letzte unſerer Sonaten, Nr. 28, bei Artaria als op. 66 erſchienen, findet ihre Feder[12]:

„So lange Haydn fortfährt, mit dem Feuer der Einbildungskraft und mit dem Genius der Originalität zu arbeiten, der in ſeinen bisherigen Tonſtücken herrſcht, ſo lange wird man auch jedes Produkt ſeiner Muſe mit Beifall im Publikum aufnehmen, und es iſt nicht zu zweifeln, daß auch dieſer einzelnen Sonate ein gleiches Glück zu theil werde da ſie in ſeiner bekannten Schreibart verfaßt iſt. Das Adagio cantabile iſt ein Muſter eines ſchönen Geſanges."

Den noch übrigen 3 Sonaten, die zu den ſchönſten zu zählen ſind, werden wir erſt in ſpäterer Zeit begegnen. —

Haydn hatte es offenbar an Anregung gefehlt, Sonaten für Clavier mit Violinbegleitung zu ſchreiben und ſelbſt bei den wenigen, die wir beſitzen, kann die untergeordnete, recht eigentlich nur begleitende Violine, wie ſchon die Bemerkung *ad libitum* beſagt, nach Belieben auch wegbleiben, daher dieſe Sonaten in alten Ausgaben auch einzeln erſchienen ſind. Von den bekannten 8 Nummern dieſer Gattung haben für uns nur die erſten 5 Gültigkeit.[1] Sie dienen ſämmtlich dem Lehrzweck oder der leichten Unterhaltung für Dilettanten. Die Nummern 1—3 bilden die Ergänzung der im Jahre 1774 erſchienenen Serie (ſiehe S. 311). In dieſen und in Nr. 4 ſind die erſten Sätze klar und durchſichtig und für angehende Spieler eine lohnende Vorbereitung zu ſchwereren Aufgaben. Nr. 1 hat als 2. Satz ein kurzes mit Verzierungen umkräuſeltes Larghetto, das zu einem Tempo di Menuetto überleitet. In Nr. 2 (zweiſätzig) ſteht daſſelbe im Canon der Octav; in Nr. 3 ſind Menuett und Trio *al rovescio* d. h. vor- und rückwärts zu ſpielen. Das ſich anſchließende kurze Finale gleicht dem Schnörkel, den der launige Schreiber ſeiner Schrift anhängt. Nr. 4, das auch nach As transponirt erſchien, hat als Mittelſatz zwei Menuette und beide ohne Trio. Ein heiteres, belebtes Rondo, faſt durchwegs auf die Zweiſtimmigkeit ange-

12 Muſikal. Correſp. d. teutſchen Filarmoniſchen Geſellſchaft. 1792, Nr. 25. S. 195.

1 Nr. 6, C-dur, iſt ein in verſchiedener Form erſchienenes Divertimento (vergl. Bd. I. S. 321). Nr. 7 und 8 ſind urſprünglich 2 Streichquartette aus dem J. 1799 (Men. u. Trio ſind weggelaſſen).

wiesen, beschließt die Sonate. Nr. 5, dessen erstes Motiv an das Quartett Nr. 32 erinnert, erschien wohl nach 1790, gehört aber vermuthlich einer früheren Zeit an. Beide Sätze sind frisch und interessant, im 2. Satz ist vor dem Schlusse der Gang zum Haltpunkt zu beachten, ein Zug sehnsüchtigen Verlangens, wie er in ähnlicher Weise öfters in den langsamen Sätzen der Symphonien vorkommt. —

Die Trio's, oder wie Haydn sie nennt Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell fallen, einige frühe abgerechnet, erst in die 80er und, fast die Hälfte und zwar die interessantesten, in die 90er Jahre. Haydn löste somit Mozart gleichsam hier ab, dessen letzte Trio's in den Jahren 1783—88 entstanden sind. Offenbar waren es auch hier mehr äußere Gründe, Schüler, Dilettanten, Verleger-Aufträge, die Haydn veranlaßten, diese Musikgattung nach langer Pause wieder zu pflegen. Die Trio's haben die wesentlichen Bestandtheile der Sonate, die Zahl der Sätze variirt zwischen 2 und 3; das Clavier ist reich bedacht, die Violine weniger; das Cello hat im Clavierbaß seinen Wegweiser, und tritt nur selten aus seiner Reserve heraus, ohne sich jedoch in Schwierigkeiten einzulassen, höchstens daß es sich mitunter in die Tenorlage verliert. Wie wenig Gewicht man zu jener Zeit auf die Mitwirkung desselben legte, beweist die häufige Ankündigung der Trio's als Sonaten für Clavier „mit Begleitung einer Violine". Auch in den Geschäftsbriefen zwischen Haydn und Artaria ist diese leicht irreführende Bezeichnung oft gebraucht. Am auffallendsten ist das Cello in den Variationen zurückgesetzt, die alle nur dem Clavier oder der Violine zufallen. Die Trio's werden in aufsteigender Linie nicht immer auch anziehender; es stehen z. B. die letzten 4 gegen manche der vorhergehenden, wenn auch nicht an technischer Arbeit, so doch an geistigem Inhalt zurück.

Die laufende Reihenfolge der vorliegenden 17 Trio's[1] beginnt mit 4 Nummern, die einer früheren Zeit angehören. Nr. 1 G-moll wurde schon besprochen (siehe I. S. 353). Nr. 2 und 3 hat Haydn im Jahre 1803 selbst als „aus frühester Zeit" stammend bestätigt. Sie sind beide dreisätzig und stehn an innerem Werth dem ersten Trio bedeutend nach; in Nr. 2 überrascht im 2. Theil des

1 Ein Trio in B, dreisätzig, in Breitkopf's Katalog von 1769 angezeigt und von Haydn auch anerkannt, ist in keiner Sammlung erschienen.

ersten Satzes das zum Haltpunkt auf der Dominant hinleitende Recitativ-Solo. Auch in dem lebhaften Rondo, zu dem ein kurzes, im Volkston gehaltenes Andante hinüberleitet, ist ein ähnlicher Gang. In Nr. 3 folgt das Allegro erst als 2. Satz, dem sich ein nicht minder populär gehaltenes kurzes Finale anschließt. Diese beiden und das nächste Trio, C-dur Nr. 4, schickte Haydn im Nov. 1784 an Forster in London auf Bestellung, wo er dann, durch die Zeit gedrängt, nicht nur seine älteren Sachen, sondern auch eine Arbeit seines Bruders Michael, eben dieses Trio Nr. 4, zu Hülfe nahm, das er im Jahre 1803 als von diesem componirt bestätigte. Von den beiden letzten Sätzen mag dies gelten, weniger vom ersten Satz, dem Haydn vielleicht nachgeholfen hat.[2] Mit Nr. 5 (Seitenzahl Nr. 1)[3] hat Haydn ebenfalls seinen Vorrath geplündert, da er mit diesem eine 2. Serie an Forster im Oct. 1785 ergänzte (Nr. 5 und 6 gehören dazu). Ursprünglich ist diese Nummer ein Divertimento für Clavier mit Begleitung von Baryton und 2 Violinen (vergl. S. 43), dann umgearbeitet für 2 Violinen und Baß und endlich in die jetzige Gestalt. Es ist wohl die schwächste dieser Nummern, denen das erste Trio G-moll ein beachtenswerther Vorläufer war. Erst mit Nr 2 stehen wir auf wirklich festem Boden; 2—4 bilden eine Serie, die für die Gräfin Viczay geschrieben war (S. 221). Hier zeigt schon alles reiche Erfindung und die trefflichste thematische Arbeit; auch der Violinpart ist reicher und mag wohl Haydn, seiner hohen Schülerin zu Ehren, bei der Ausführung selbst zugegriffen haben. Nur das mittlere Trio in D, Nr. 3, hat 3 Sätze, der letzte ein breit angelegtes Rondo mit frischem Thema, von einem Mittelsatz in Moll mit Benutzung des Hauptmotivs wirksam unterbrochen; zu beachten ist das sinnige Einleiten vom Mittel- in den Hauptsatz. Von den ersten Sätzen zeichnet sich Nr. 2 durch besonders frischen Zug, knappe Form und geistreiche Benutzung der Motive aus. Nr. 3 ergeht sich in Variationen, bei denen auch die Violine nicht leer ausgeht. Nr. 4 in B ist von wahrhaft kerniger Natur; Nr. 2 und 4 schließen mit Menuett-

2 In gleicher Weise hat er auch ein Streichquartett, C-dur 3/8 (zuerst bei André als op. 88, in neuester Zeit von Rieter-Biedermann aufgelegt) in London durch öffentliche Aufführung bekannt gemacht.

3 Von hier an ist stets auf die Seitennummer verwiesen, die auch im Haupttext beibehalten ist.

Tempo, beide mit eingeſchaltetem Mollſatz, in Nr. 2 mit ſchönem Geſang für die Violine, Nr. 4 mit Benutzung des Hauptthemas; das mittlere Trio Nr. 3 hat als Mittelſatz ein von Figuren leicht umſpieltes Andante, das in den Schlußſatz überleitet. Daß dieſe 3 Trio's auch für Streichinſtrumente gedruckt erſchienen, wurde ſchon bemerkt (S. 221). Die Trio's 5 und 6 erſchienen zuſammen mit Nr. 1 bei Hummel als op. 27; Nr. 6 auch einzeln bei Hoffmeiſter in Wien.[4] Beide ſind wieder zweiſätzig; Nr. 5 hat einen kurz gehaltenen erſten Satz, der nur auf einem gehaltvollen Geſang beruht, an dem ſich nicht nur die Violine, ſondern diesmal auch das Cello betheiligt. Dagegen iſt der 2. Satz um ſo länger — ein von hellem Sonnenſchein erwärmtes Vivace, in dem alles zu einem unlösbaren Ganzen ineinander gefügt iſt. Nr. 6, Es-dur iſt wiederum zweiſätzig. Den energiſchen Charakter des erſten Satzes kündigt ſchon ſein peremptoriſch wie in Granit gemeißeltes Grundmotiv an, auf dem der ganze ſtramm gehaltene Satz wie auf Felſen aufgebaut iſt. Ihm ebenbürtig zur Seite und doch von ganz verſchiedenem Charakter ſteht das Rondo; man glaubt einen Weiher mit in der Sonnenwärme luſtig ſich tummelnden Fiſchen vor ſich zu haben. Welch' geſunde erfriſchende Kraft in dieſen beiden Sätzen! Wie herrlich in der Anordnung, wie ſcharf die Grenzen; wie kunſtvoll in den Einzelheiten, die ſo harmlos auftreten, daß der Laie ihrer kaum gewahr wird. Unter den ſehr wenigen gleichzeitigen Urtheilen über die Trio's überhaupt findet ſich folgendes über die oben erwähnte bei Hummel erſchienene Serie (5. 1. 6.) in Cramer's Magazin der Muſik (1787. S. 1310):

„Dieſe Sonaten behaupten unter ſeinen (Haydn's) Sachen eine der erſten Stufen. Das Anfangs-Adagio der erſten, A-dur (5), hat einen unnennbaren Reiz und contraſtirt ſehr angenehm mit dem darauf folgenden Vivace. In dem Allegro der zweiten in F-dur (1) überraſcht die Verkürzung des Rhythmus im 6. Tact den Zuhörer, manchen vielleicht zu unerwartet. Das Thema des Final-Adagio mit 4 Veränderungen wird durch die Ausdehnung des Rhythmus im 7. Tact ſehr original. Die ſchönſte Sonate unter dieſen ſchönen iſt indeſſen die dritte, Es-dur (6), worin Haydn's Genius im Fluge den höchſten Schwung nimmt. Sie iſt auch ſchwerer zu ſpielen als die vorigen."

Die Nummern 7—9 bilden wieder eine Serie, die bei Artaria erſchien; nur das mittlere Trio (8) hat 3 Sätze. Der erſte

4 Alſo gleichzeitig an 3 verſchiedenen Orten: Förſter, Hummel, Hoffmeiſter, ſpäter auch Artaria.

Satz von Nr. 17 ist ein viermal, abwechselnd in Dur und Moll von Clavier oder Violine variirtes Andante, das ohne eigentliche Änderung als Trauermarsch zu verwenden wäre, nimmt man dazu die erste Variation in Dur, so hat man zugleich das gewünschte Trio. Es ist jene dritte Sonate „welche ich also (schreibt Haydn an Artaria) nach ihrem Geschmack mit Variazionen ganz neu verfertigte". Den Variationen folgt ein ziemlich ausgedehnter Schlußsatz, vorwiegend für den Schulzweck berechnet. Dasselbe gilt auch von Nr. 8 mit einem tüchtig durchgearbeiteten Vordersatz, einem vielverzierten Andante und einem weit ausgesponnenen Rondo. Mannigfache Anregung bietet dagegen Nr. 9 in beiden Sätzen durch Erfindung, harmonischen Reichthum und interessante Durchführung. Im ersten Satz begegnen wir in beiden Theilen vor dem Schlusse (wie so oft bei Mozart) einem neuen Thema mit einfach populärem Anklang. Wie wir früher sahen (S. 236) drängte Haydn, alle 3 Trio's „baldmöglichst zum Stich zu befördern, weil schon viele mit schmerzen darauf warten". In der Allgemeinen deutschen Bibliothek[5] heißt es über diese Serie:

„Seit langer Zeit sind uns keine Sonaten vorgekommen, welche diesen dreyen den Vorzug streitig machen könnten. Sie zeichnen sich insgesammt durch des Verfassers bekannte Originalität äußerst vortheilhaft aus. Die Bearbeitung ist trefflich, und in einer größtentheils ernsthaften Manier. Besonders hat Herr Haydn in dem S. 26 befindlichen Zwischensatz aus C-dur gezeigt, wie anziehend ein gemeines Thema durch meisterhafte Ausführung werden könne. Mehr der häufigen Ausweichungen in entfernte Töne — wobei öfters viele, und zum Theil doppelte Versetzungszeichen vorkommen — als eigentlich schwerer und große Fertigkeit voraussetzender Passagen wegen, erfordern diese Sonaten einen nicht ungeübten Spieler. Sollte man sie aber auch nicht sogleich ohne Anstoß vom Blatte spielen können, so wird doch die Mühe sehr reichlich belohnt. Denn, in allen Stimmen nett, und mit dem gehörigen Ausdruck vorgetragen, gewähren sie das höchste Vergnügen, welches diese Art von Musik verschaffen kann."

Die Musikal. Real-Zeitung (1789, Nr. 36, S. 280) begleitet die Ankündigung des Trios in folgenden Zeilen:

„Die originelle Schreibart des Herrn Verfassers, seine schönen Modulationen und sein Reichthum an Gedanken sind bereits allzubekannt, als daß wir nöthig hätten, zur Empfehlung der angezeigten Tonstücke etwas weiter zu sagen. Weder die Hauptstimme, noch die begleitenden Stimmen sind mit solchen Schwierigkeiten verbunden, daß diese Sonaten vorzüglich geübte Spieler erforderten. Die Violinstimme übersteigt nur einmal im Andante der letzten (resp. zweiten) Sonate das dreigestrichene c und selbst diese dem Ungeübteren schwer dünkende Stelle fällt sehr gut in die Hand."

5 Band CXVII, Stück I. 1799. S. 71.

Die nun folgenden Trios erschienen jedes einzeln. Nr. 10 in As-dur bietet viel anregendes. Im ersten Satz, 2. Theil, sind interessante, kühne Harmoniefolgen und Wendungen; vermittelst enharmonischer Verwechselung greift Haydn zur Kreuz-Tonart und kehrt nach längerem Verweilen mit gleichem Kunstgriff ins alte Geleise zurück. Der langsame Mittelsatz bietet der Violine einen feierlichen, getragenen Gesang, der dann in Moll und mit reichem Figurenschmuck vom Clavier übernommen wird, worauf der vordere Theil wiederkehrt und nach Dis als Dominant zusteuert und mittelst enharmonischen Ruckes dann das Rondo in As mit munterem Thema in reicher Abwechselung eintritt. Haydn ließ sich diese Sonate sammt der später erwähnten Fantasie „auf klein Postpapier" copirt, durch seine Freundin v. Genzinger nach England schicken „weil solche in London noch nicht gestochen sind. Allein Ihro Gnaden müssen die Gewogenheit haben, Herrn Artaria nichts davon zu melden, sonst kommt er mir mit dem Verkauf zuvor". — In den letzten 3 Trios (11—13) ist die Violine nach Belieben durch die Flöte zu ersetzen; sie verfolgen vorwiegend instructive Richtung, sind musikalisch weniger anziehend und bieten keine neuen Momente. Nr. 11 ist frisch gehalten[6]; in Nr. 12 ist im letzten Satz gegen Schluß ein neckisches Hinüberleiten zum Thema; in Nr. 13 streift das Menuett-Tempo hart an die Polonaise. Eines dieser Trios sendete Haydn im Juni 1790 von Esterház aus seiner Freundin im Schottenhof. Er schreibt: „Ich erdreiste mir, Euer Gnaden eine ganz neue Clavierſonate mit einer Flöte oder Violine begleitet, nicht als etwas sonderbares sondern nur im Fall der äußersten Langeweile als das allermindeste einzuschicken. Nur bitte ich, dieselbe baldigst abschreiben zu lassen und mir wieder zurück zu senden". —

Die zahlreichen Clavierconcerte und Concertinos, über die schon gesprochen wurde (I. 353), ergänzen sich nur noch durch 3 Nummern (1. 2. 3.), von welchen nur das letzte einen wesentlichen Fortschritt zeigt; dennoch steht auch dieses gegen Mozart zurück, gegen jene feinfühlige Art und Weise, mit welcher dieser durch die Verbindung des reicher ausgestatteten Orchesters

6 Gerber erwähnt, daß man in diesem Trio der eigenen Durchführung der Figuren und einer gewissen Härte halber Michael Haydn als den Componisten argwöhnte. (Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler, Bd. II. S. 585.)

mit dem Soloinſtrument ein vollſtändig Neues ſchuf und auch hier ſo herrlich daſteht.[1] Das jüngere Concert in F (Nr. 1), 1771 bei Le Duc in Paris als »*Troisième concerto pour le clavecin ou Piano-Forte*« erſchienen, bietet in keinem der 3 Sätze weder in Erfindung, Paſſagen, noch im begleitenden Orcheſter ein beſonderes Intereſſe und diente vermuthlich einem fingerfertigen Spieler (denn es wimmelt von veralteten Figuren aller Art) als Paradeſtück. Das letzte Concert in D (Nr. 3) iſt das einzige, das ſich bis auf unſere Tage erhalten hat (S. 205)[2] nnd verdankt dies doch nur ſeinem feurigen Schlußſatz. Das Orcheſter iſt hier reicher ausgeſtattet, hat volle Tutti und unterſtützt die Soloſtimme in discreter Weiſe. Der erſte Satz iſt friſch und glatt gehalten, ſtellt aber an den Soliſten ſehr beſcheidene Anforderungen. Der langſame Mittelſatz iſt ein einfacher von leichtem Figurenſchmuck umrankter Geſang. Dem Hereinſtürmen einer kecken Banda vergleichbar tritt nun das Finale auf, ein von Lebenskraft überſchäumender Rondoſatz mit ungariſchem Accent. Haydn konnte es nicht ſchwer fallen, deſſen packende Gewalt wiederzugeben; hatte er doch Gelegenheit genug, die feurigen Vertreter jener charakteriſtiſchen Landesmuſik in ihrer Urwüchſigkeit kennen zu lernen. Mit fieberhafter Haſt ſpringt denn auch das Hauptmotiv von Stufe zu Stufe, oft hart nebeneinander ohne irgendwelche Vermittlung und nur momentan verdrängt durch ein zweites Thema, das ſich mit Sporengeklirre ankündigt. Das Orcheſter hält ſich in dieſem Satze ſehr reſervirt, nur einzelnen Stellen mehr Farbe verleihend.

Ein Heft Cadenzen in Manuſcript, angeblich von Haydn's Compoſition, befindet ſich im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu Wien. Der Katalog von S. A. Steiner (1823) nennt auch ein Heft Cadenzen von Haydn, Koželuch, Mozart ꝛc. Bei J. Cappi erſchien ferner: *Musique caractéristique ou collection de Préludes et Cadences pour le Clavecin ou Piano-Forte, composées dans le style de Haydn, Mozart, Kozeluch, Sterkel et Vanhal, par Muzio Clementi.* —

1 Vergl. Jahn's Mozart, Bd. II. S. 163.

2 Es erſchien ſogar in mehreren neuen Auflagen. Bei André mit 2 Cadenzen von H. Henkel; bei Rieter-Biedermann in Auflagſtimmen nnd vierhändig von F. Wüllner.

Die kleineren Clavierstücke beginnen mit den im Jahre 1774 erschienenen Variationen in Es (Nr. 1)[1] über ein Original-Thema (auch als Favorit-Menuett bezeichnet). Sämmtliche 12 Variationen in leicht gehaltenem Arabeskenspiel haben dieselbe Ton- und Taktart und erfüllen ihren instructiven Zweck, den auch die vierhändigen Variationen (Nr. 2) verfolgen. Dieselben erschienen zuerst gestochen unter dem schon angegebenen Titel (S. 87) bei Giuf. Schmitt in Amsterdam. Es sind 7 Variationen in gleicher Tonart; die Spieler sind wechselweise beschäftigt; ein längeres Tempo di Menuetto macht den Beschluß. Die Anzeige dieser Variationen finden wir in Cramer's Magazin der Musik (1783. S. 72) mit der Bemerkung begleitet:

„Da unter den jetzigen Modestücken in der Musik auch die für 2 Personen an einem Clavier gehören und von vielen mehr und weniger bekannten und berühmten Meistern jetzt welche componirt, und von Musikfreunden gesucht werden, so wird dieses Werk denselben auch willkommen seyn, da es angenehm und für 2 Freunde unterhaltend ist, sich zu gleicher Zeit und an einem Instrument zu vergnügen."

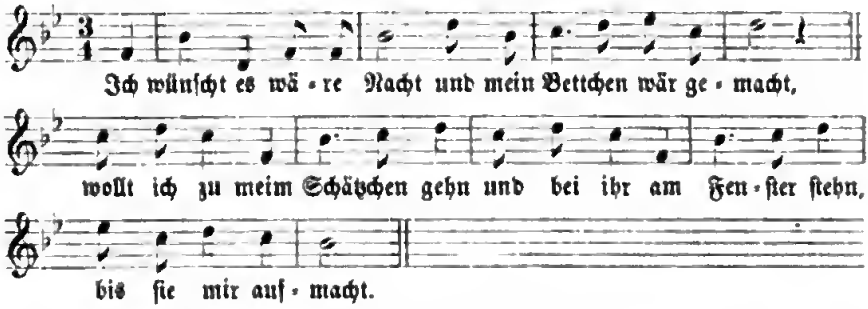
Fast zu gleicher Zeit mit Haydn hatten in London auch J. C. Bach und Dr. Burney nach dem Vorgange Mozart's, der als Knabe in London 1765 „sein erstes Stück für vier Hände componirte" und mit seiner Schwester sich auch im Vierhändigspielen öffentlich hören ließ, Duette geschrieben.[2]

Im März 1789 bietet Haydn seinem Verleger Artaria „ein ganz neues Cappriccio" an, das er, wie wir gesehen (S. 236) „bei launigter Stunde" schrieb und gewissermaßen selbst kritisirt und damit angiebt, wie er es betrachtet wissen will. Es ist insofern ein wirkliches Capriccio, als es sich anscheinend regellos weder an einen Plan noch an eine übliche Form bindet, ohne aber eine Grundempfindung vermissen zu lassen. Die launenhafte Willkür besteht hier darin, daß ein- und derselbe Gedanke festgehalten ist. Er erscheint in der Rondoform bald in der Oberbald in der Unterstimme, in Dur und Moll und in verschiedenen Tonarten und immer mit neuer Gegenstimme und neuen Motiven

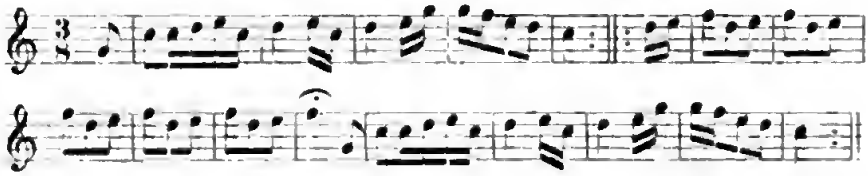
1 Über die früheren Variationen in A siehe Bd. I. S. 352.

2 Pohl, Mozart in London, S. 135. Haydn hat (einige sehr frühe Kleinigkeiten abgerechnet) keine weiteren vierhändigen Stücke geschrieben. Die hie und da angekündigten „Sonaten" unter verschiedenen Opuszahlen sind nur arrangirte Symphonien.

als Zwischentheilen, einmal mit frappanten Accordfolgen verbunden, bis er nach einem Halt auf dem verminderten Dominant-Septimenaccord der Haupttonart in eine Art Coda ausläuft. Gerber[3] bemerkt bei diesem Capriccio: — „auf das Volkslied: Ich wollt' es wär Nacht ꝛc." Nun findet man in Ludwig Erk's „Deutscher Liederhort" S. 224 unter dem Titel „Liebeszwist" (mit der Bemerkung: „Vielfach mündlich, aus dem Brandenburgischen, aus Schlesien und dem Hessen-Darmstädtischen") folgende Melodie, die aber, wie hier ersichtlich, nur in Umwandlungen zu Haydn's Kenntniß gelangt sein konnte:



Dagegen machte mich mein Freund Nottebohm auf eine Stelle in Mozart's *Galimathias musicum* (1766 im Haag comp.), aufmerksam, nach welcher also die von Haydn benutzte Melodie mit ihrer eigenthümlich rhythmischen Gliederung von 5 und 6 Takten längst schon durch Druck oder sonstige Überlieferung bekannt sein mußte.



Weitaus überboten wird das interessante Capriccio durch die erwähnte (S. 236) gleichzeitig entstandene Fantasia (Nr. 4). Diese zwei Bezeichnungen sind in der Praxis ziemlich willkürlich. Prätorius[4] nennt sie gleichbedeutend; andere geben verschiedene Unterscheidungszeichen an; beide haben jedenfalls das gemein, daß sie einer bestimmt ausgeprägten Form entbehren, ohne aber deshalb in Regellosigkeit zu verfallen. Wir haben Phantasien von Seb. und Ph. Em. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und jede hat

3 Neues hist.-biogr. Lexikon d. Tonkunst II. S. 582.
4 Syntagma, III. part. 1. S. 21.

ihre besondere Art. Bei Haydn ist sie die kunstvolle Verwerthung eines aufgegebenen Themas in freier Rondoform und diese ist ihm ganz besonders geglückt. Das Ganze gleicht einem Faschingsschwank; die einzelnen Theile des Themas tauchen in immer neuer harmonischer Wendung auf; neue Motive gesellen sich hinzu; Humor, Witz und Laune feiern ihren Festtag. Wie drollig ist das zweimalige Anhalten auf der Baßnote „so lange der Ton nachklingt“[5], und dann das Weitergleiten um einen halben Ton; und gegen Schluß das Hinaufdrängen in Octaven sammt den gefährlichen Zweiunddreißigsteln (eine zu jener Zeit in so raschem Tempo unerhörte Anforderung); obendrein fehlt es diesmal auch nicht an leicht geschürzter contrapunktischer Ausschmückung. Fürwahr: Haydn mußte sich damals in jener Stimmung befunden haben, die er selbst, wie früher erwähnt (I. 273) mit den Worten schilderte: „Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen läßt“. — Das Andante in C mit 6 Variationen (Nr. 5) war das letzte Clavierstück, das Haydn vor seiner Abreise nach London componirte, und welches rechtzeitig an Artaria abzuliefern er sich schriftlich verpflichten mußte (S. 249). Alle 6 Variationen sind in gleicher Taktart und, mit Ausnahme von der fünften in C-moll, auch in gleicher Tonart und dienen gleich den früheren Variationen in Es-dur als gediegene Vorlage beim Unterricht. Sie sind, wie sie der Titel bezeichnet, »*faciles et agréables*« und haben sich als solche gleich ihren Vorgängern in immer neuen Auflagen bis auf unsere Tage bewährt.

Welche Ansprüche man in der Mitte des vorigen Jahrhunderts an die Kirchenmusik stellte, konnte Haydn als Sängerknabe in Hainburg und natürlich in reicherem Maße in der Domkirche und Hofkapelle zu Wien kennen lernen. Was er an Werken italiänischer und deutscher Componisten, eines Palotta, Caldara, Ziani, Fux, Reutter, Tuma hörte und selbst praktisch übte, mußte sich ihm tief einprägen. Als er dann nach Eisenstadt kam, fand er einen, durch die langjährige Thätigkeit Werner's fest ausgeprägten, kunstfertigen Stil vor. Das Studium dieser beiden

5 »*Tenuto intanto, finche non si sente più il suono.*«

verschiedenen und doch wieder in Eins sich verknüpfenden Schreibweisen konnte nicht ohne Einfluß auf ihn bleiben. Der Richtung Werner's[1] speciell, dieses merkwürdigen Mannes, hatte er vieles zu verdanken; indem er seine bereits erworbenen contrapunktischen Kenntnisse hier befestigte, wußte er sie in seiner glücklich angestrebten freieren Schreibart derart zu verwerthen, daß sein Name auch auf kirchlichem Gebiete rasch populär wurde.

Über Haydn als Kirchencomponisten ist viel geschrieben und mehr noch nachgeschrieben worden. Daß er nicht für die Singstimme zu schreiben, überhaupt nicht einmal gesangmäßig zu denken vermochte, gilt noch heute als Glaubenssatz — von ihm, der im Gesange aufgewachsen war und stets die vorzüglichsten italiänischen Sänger um sich hatte! Betreffs seiner Messen wird ihm weiterhin der Vorwurf gemacht, daß er sich zu sehr durch die Pracht des Cultus zur Verherrlichung desselben zu rauschender Musik verleiten ließ; daß er, dem inneren Drange folgend, nicht wahrhaft tief, sondern heiter und jubelnd schrieb. Haydn selbst soll zu Carpani gesagt haben: „Da mir Gott ein fröhlich' Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene". Rossini entgegnete den Zweiflern: „Es war ihm Ernst, aber sein Ernst war eben Heiterkeit aus einem durch und durch liebenswürdigen Gemüth". — „Seine Andacht (sagt Griesinger) war nicht von der düsteren, immer büßenden Art, sondern heiter, ausgesöhnt, vertrauend und in diesem Charakter ist auch seine Kirchenmusik geschrieben". Und in gleicher Weise heißt es an anderer Stelle, daß in Haydn's Messen eine heitere, ausgesöhnte Andacht, eine sanftere Wehmuth und ein beglückendes sich bewußt werden der himmlischen Güter herrsche. Und wiederum: „Selbst in seinen Kirchencompositionen ist die Freude, der Jubel des in Gott entzückten, auf Gottes Vaterhuld vertrauenden, kindlichen Herzens vortretend, wie es der eigene Geist seines Glaubens mit sich brachte".[3] All' diese Urtheile deuten darauf hin,

---

1 Siehe Band I. S. 209 ff., 365 ff.

2 Man berücksichtige wohl, welch' verlockende, tief sich einprägende Beispiele er als Sängerknabe vor sich hatte. Die Pracht solcher Kirchenfeste, — eines derselben ist eben deßhalb früher (Bd. I. S. 75 f.) ausführlich beschrieben, — mußte nachhaltig auf ein junges Gemüth wirken.

3 Jos. Fröhlich in „Allg. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste, herausg. v. Erich u. Gruber".

daß Haydn's Kirchencompoſitionen von dem ihnen zukommenden gehörigen Standpunkte aus aufgefaßt ſein wollen, den einzunehmen allerdings nicht Jedermanns Sache iſt.[4] Berückſichtigt man aber Zeit, Ort und Verhältniſſe, unter denen dieſe Werke entſtanden, dann wird man in ihnen auch trotz mancher unleugbaren Schattenſeiten die innere Wärme und aufrichtige Frömmigkeit, die Lebensfriſche, den Ernſt wo es gilt, die maßvolle Behandlung der Singſtimmen, den melodiſchen und harmoniſchen Reichthum und vor allem die ungeſuchte, ſcharf begrenzte und zielbewußte Factur, die alle Haupttheile plaſtiſch hervortreten läßt, zu würdigen wiſſen und ſich an ihrem künſtleriſchen Werth erbauen.

Faſſen wir zunächſt Haydn's erſte Meſſen ins Auge[5], ſo finden wir in ihnen eine wohlvertraute Behandlung der Solo- und mehrſtimmigen Sätze und des Chores. Wohl finden ſich in ihnen noch veraltete, mit Coloratur verbrämte Arien, die zwei- und mehrſtimmigen Soli aber ſind dankbar und durch eingeflochtene ſtrengere Schreibart intereſſant. Die Inſtrumentation iſt die gewöhnliche; die Blasinſtrumente ſind nur ſelten obligat behandelt, der Streicherchor glänzend, doch nirgends den Geſang deckend. Gewiſſe Lieblingsgänge bei mehrſtimmigen Soli kommen häufig vor, ſo verfehlt Haydn nie die Wirkung, wenn er bei ernſten Stellen die Stimmen vom Baß aus imitatoriſch aufbaut oder ein Solo oder Duett mit dem Chore wechſelt, und daß er dann auch tief und ergreifend wird, bezeugt er oft und eindringlich. Die allzu lebendig ausgeſtatteten Schlußſätze laſſen ſich wenigſtens durch mäßigeres Zeitmaß, wie es Haydn ſelbſt ſich dachte, mildern.

Wir wenden uns nun den einzelnen Meſſen zu. Bei Nr. IV, Es-dur[6], müſſen wir noch in das Jahr 1766 zurückgreifen; Haydn

4 Sehr richtig bemerkt hier Grädener, daß theils dem evangeliſchen Religions- und Kunſtbewußtſein, anderntheils den auf Bach und Händel'ſche Weiſe fundirten Kunſtprincipien ſo manche Mozart'ſche und Haydn'ſche Meſſe ihre Verkennung, ja Mißachtung in dieſen und jenen Kreiſen, namentlich denen des Nordens zu danken hat (Carl G. P. Grädener, Geſ. Aufſätze über Kunſt ꝛc. S. 49).

5 Die erſte Meſſe, Bd. I. S. 356 ff. beſprochen, und zwei verloren gegangene (S. 362) kommen hier als Jugendarbeiten nicht in Betracht.

6 Geſang-Partitur mit Orgel von V. Novello bei J. A. Novello, Nr. 12 der Sammlung.

ſchrieb ſie in Eiſenſtadt vor ſeiner Überſiedelung nach Eſterház.[7] Sie hat ausnahmsweiſe 2 Engliſch Horn (durch 2 Oboen zu erſetzen) und obligate Orgel. Es iſt eine der am wenigſt verbreiteten Meſſen Haydn's; der Grund mag wohl zunächſt in dem veralteten, concertartig behandelten Orgelpart liegen, der jedoch nicht durchgehends und nur im *Benedictus* (mit 4 Soloſtimmen) vollſtändig durchgeführt iſt.[8] Mit ähnlichem Paſſagen- und Schnörkelwerk hatte Haydn kurz zuvor den Clavierpart einer Feſtcantate (Bd. I. S. 244) ausgeſtattet. Die Behandlungsweiſe entſpricht beiläufig ſeinem im Jahre 1756 componirten großen Orgelconcert, von dem ſich noch das Autograph erhalten hat. Es iſt intereſſant zu ſehen, wie ſchon in dieſer erſten größeren Meſſe alle Keime zu ſeinen ſpäteren Ausführungen ruhen. Die melodiöſe Erfindung und thematiſche und contrapunktiſche Arbeit iſt frappant und der Ernſt den entſcheidenden Momenten angemeſſen. Haydn hatte tüchtige Soliſten und ſo finden wir ſie hier auch reichlich beſchäftigt, aber was ſie an Verzierungen zu ſingen haben, huldigt häufig noch dem Geſchmack jener Zeit. Auch der Chor will ſich oft nur ſchwer den, faſt möchte man glauben, erſt ſpäter untergelegten Worten fügen, ſo namentlich im *Dona nobis*. Zu den anziehendſten Sätzen gehören das feierliche *Kyrie*, das zarte *Gratias*, einzelnes im *Credo*, das wie in Weihrauch eingehüllte *Sanctus*, *Agnus Dei* (Quartett-Solo) und die kurzen fugirten Schlüſſe des *Gloria* und *Credo*. Leider iſt der Ausgang der Meſſe ein höchſt bedenklicher: ein *Dona nobis*, in dem die Stimmen im $^6/_8$-Takt im Preſto (!) in athemloſer Haſt zum Schluſſe drängen!

Zwei Aufführungen in Leipzig im Jahre 1809 und 1816 (letztere unter Schicht) fanden eine merkwürdig günſtige Aufnahme. Die Meſſe wird hier als „eine ſeiner edelſten, gehaltvollſten, andächtigſten Kirchenſtücke" und einzelne Stücke als „zu dem Schönſten was Haydn für die Kirche geliefert hat" geſchildert![9] Der

7 Vergl. S. 38. Die fehlerhafte Abſchrift des Titels nach dem Autograph *Missa Cellensis* (Mariazell) ſtatt *solennis*, ließ O. Jahn vermuthen, daß Haydn das *Kyrie* zu ſeiner Mariazeller-Meſſe verwendet habe.

8 Auch bei Mozart findet ſich eine derartige Meſſe (Köchel. Nr. 259).

9 Allg. Muſ. Ztg. 1809, S. 459. Unrichtig iſt die Angabe, daß die Meſſe (nach der Original-Partitur aufgeführt) nur mit Baſſel- und Waldhörnern beſetzt ſei.

zweite Bericht[10] nennt die Meſſe ebenfalls „ganz gewiß eine ſeiner ſchönſten, würdigſten und andächtigſten Compoſitionen: vornämlich gehört der 2. Theil, vom *Credo* an, unter die dem Referenten allerwertheſten Werke dieſes Fachs aus neuer Zeit".

Nr. V G-dur, aus dem Jahre 1772, in Haydn's Entwurf-Katalog richtig (mit *Stⁱ. Nicolai*), im Hauptkatalog aber mit *Stⁱ Josephi* bezeichnet[11], hat den großen Vorzug leichter Ausführbarkeit bei kleiner Beſetzung (2 Ob., 2 Hörner)[12], mäßiger Ausdehnung und dankbarer Soli. Sie hat in vielen Theilen einen lieblichen, einſchmeichelnden Charakter, ſo im *Kyrie*, *Gratias* (Sopranſolo), *Benedictus* (Soloquartett) und alles iſt ſehr ſangbar. Dem Texte entſpricht der Charakter der Muſik allerdings nicht immer. Ernſtere Sätze ſind das *Et incarnatus est* (Tenorſolo), *Sanctus* und *Agnus Dei*; *Kyrie* und *Gloria* ſchließen mit kurzen Fugen. Im *Credo* ſehen wir die vier Singſtimmen gleichzeitig verſchiedenen Text ſingend, ein Auskunftsmittel, den Satz muſikaliſch zu kürzen, wobei wenigſtens die Grundſtimmung des Ganzen gewahrt blieb. Wir finden dies bei Haydn öfters, ſo auch in der 6. und 8. Meſſe, in der 6. auch im Gloria. Zum *Dona nobis* iſt das *Kyrie*, aber ohne die Fuge benutzt und hat die Meſſe ſomit wenigſtens einen ruhigen Abſchluß wie z. B. in Schubert's As- und Beethoven's C-Meſſe. Es ſpricht ſich in dieſer ſogenannten „Sechsviertel-Meſſe" ſo recht der fromme, kindlich gläubige Sinn Haydn's aus. Im Vergleich zu der früheren bietet ſie ſchon manche Eigenthümlichkeiten, wenn auch im Ganzen die Behandlungsweiſe und Auffaſſung ihrer Zeit angehört.

Nr. VI, B-dur, iſt gleich Mozart's herrlicher F-Meſſe (Köchel, Nr. 192) nur für 2 Violinen und den für die Orgel bezeichneten Baß geſchrieben.[13] Dieſe beſcheidene Beſetzung und die ſichere, knappe Form läßt vermuthen, daß ſie Haydn etwa für eine kleine Dorfkirche ſchrieb, wo gelegentlich einmal die Mitglieder der fürſtlichen Kapelle die Ausführung übernahmen. Das Übereinander-

10 Allg. Muſ. Ztg. 1816. Nr. 17.

11 Vergl. S. 59. Part., Orcheſter- und Singſtimmen bei Simrock; Geſang-Part. mit Orgel Novello Nr. 7.

12 Seyfried hatte dieſe Meſſe zu einer Aufführung in der Peterskirche in Wien in ganz ungehöriger lärmender Weiſe durch Zuſatz von Trompeten und Pauken entſtellt.

13 Vergl. S. 86. Sie erſchien nur bei Novello Nr. 8.

ſtellen des Textes im *Gloria* und *Credo* finden wir, wie früher geſagt, auch hier; erſteres iſt dadurch mit nur 31 Takten abgethan[14]; die homophone Satzweiſe herrſcht hier vor. Beim *Credo* macht nur der langſame Mittelſatz (*Et incarnatus est*) eine Ausnahme — ein gehaltvoller, würdiger Theil ohne zu düſtere Färbung. Beim *Crucifixus* ſteigt der Baß äußerſt wirkungsvoll chromatiſch abwärts in intereſſantem Accordwechſel. Beim Wiedereintritt des Allegro (*Et resurrexit*) nimmt die Violine das Anfangsmotiv des *Gloria* auf und beim *Et vitam venturi saeculi* wird der ganze Schlußſatz des *Gloria* den Worten des *Credo* angepaßt. Dem *Sanctus* ſchließt ſich diesmal das *Osanna* in ſinniger, dem feierlichen Moment entſprechender Weiſe an. Das *Benedictus* iſt ein fromm erdachtes Sopranſolo (das einzige Solo in der Meſſe), leicht begleitet von Violinen und Baß. Die Orgel iſt hier das einzige Mal obligat behandelt, tritt aber außer dem Vorſpiel nur in den Zwiſchenſätzen der Geſangſtimme hervor. Es iſt wieder jene veraltete, verzierte Manier, wie in der Es-Meſſe, doch in milderer Form. Der Eindruck, den dieſe Verbindung der Orgel mit der Knabenſtimme erzielt[15], (denn nur eine ſolche bringt hier die rechte Wirkung hervor) erinnert etwa an jene lichtumfloſſenen Heiligenbilder, die in ihrer Art aufgefaßt ſein wollen. Das tief empfundene *Agnus Dei* iſt die Krone dieſer „Kleinen Orgelmeſſe". Ernſt und gemeſſen beginnen die Bäſſe mit dem flehentlichen ſchmerzerfüllten Anruf des *Agnus Dei*, dann in G-moll und C-moll wiederholt, dem ſich jedesmal der Chor anſchließt mit *Qui tollis peccata mundi*, *miserere nobis*. Beim drittenmal folgt die Bitte um Frieden, das *Dona nobis pacem*, zuerſt vom Tenor angeſtimmt. Wie von Zweifeln geängſtigt ruft dann noch zweimal der volle Chor ein lautes *Agnus Dei!* dann leiſe die Bitte wiederholend, bis endlich die letzten Stimmen im Gefühl der Ergebung und Zuverſicht im letzten *dona — pacem* erſterben. Haydn hat hier glänzend bewieſen, wie würdig ſich die beiden Theile des letzten Satzes zu einem einheitlichen Ganzen

14 Über die Neugeſtaltung dieſes *Gloria* durch Haydn's Bruder, Michael, ſiehe S. 87.

15 Hofkapellmeiſter Eybler in Wien ließ ſich wohl nur durch den momentanen Mangel eines verläßlichen Sängerknaben verleiten, das *Benedictus* für vierſtimmigen Chor zu arrangiren, wodurch der ganze Reiz der hier beabſichtigten kindlichen Naivität verloren geht.

verſchmelzen laſſen. Die ganze Meſſe aber iſt an ſich ein ſo koſtbares Juwel[16], daß man verſucht wäre, als Zeit ihrer Entſtehung eine viel ſpätere Periode zu muthmaßen und um ſo mehr, da eine von Elßler gefertigte Partitur den Datum 9. 7ber 795 trägt. Eines beſſern aber, wenn auch nicht vollſtändig, belehren uns die geſchriebenen Auflagſtimmen im Stift Göttweig, nach welchen die Meſſe am 19. April 1778 zum erſtenmale aufgeführt und dann oft wiederholt wurde (ſiehe S. 86).

Nr. VII, C-dur, die reich beſetzte ſogenannte „Cäcilienmeſſe" iſt auch Haydn's längſte[17]. In keiner ſeiner ſpäteren Meſſen hat er ſich derart ausgebreitet; eine Maſſe Material liegt hier vor, hinreichend für mehrere Werke. Wie dies ſpäter namentlich Cherubini gethan, hat auch Haydn die erſten Abſchnitte der Meſſe zu umfangreichen, ſelbſtſtändigen Sätzen ausgearbeitet. Bei Herausgabe der Partitur hat man es daher vorgezogen, Kürzungen vorzunehmen; dieſelben betreffen jedoch nur ganze Abſätze des *Kyrie* und *Gloria*. Schon das *Kyrie* (236 Takte) hat Haydn nach kurzer Einleitung in 3 ſelbſtſtändige Sätze getheilt. Hier wurde das rauſchende Allegro auf die Worte *Kyrie eleison* entfernt und folgt nun unmittelbar nach der Einleitung das mild gehaltene *Christe eleison* (Tenorſolo und Chor, A-moll $^3/_4$)[18] und die kräftige Schlußfuge:

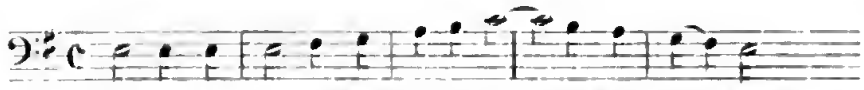
welche noch heutzutage mit untergelegtem Text (*Dominus surrexit*) als Graduale benutzt wird. Das aus 7 Sätzen beſtehende übermäßig ausgedehnte *Gloria* (821 Takte!) wurde um die Hälfte in der Art zuſammengedrängt, daß man die ſelbſtſtändigen Theile, *Laudamus te* (ein aufdringliches Coloratur-Sopranſolo mit veralteten Violinfiguren), *Gratias* (Chor, eine hübſche, ruhig gehaltene Fuge, die ſich ſehr gut als Offertorium verwerthen ließe):

---

16 In ſeiner Art etwa an die Seite der kleinen B-Meſſe von Mozart (Köchel 275) zu ſtellen.

17 Vergl. S. 191. Partitur Breitkopf & Härtel Nr. 5. Geſang-Part. mit Orgel nach dieſer Partitur, Novello Nr. 5.

18 Bei den ohnedies ſeltenen Aufführungen wird das *Kyrie* auch noch weiterhin durch Weglaſſung des ganzen *Christe eleison* gekürzt.



und *Domine Deus* (Terzett, C-dur $^3/_8$ für Alt, Tenor und Baß) ausſchied und den dadurch entfallenen Text, ſo gut es eben ging, in die erſte Abtheilung des *Gloria* (die urſprünglich nur bis *Et in terra pax hominibus* reichte) unterbrachte. Das nun folgende *Qui tollis*[19], wie auch die Schlußfuge, zeichnet ſich durch ernſte Haltung aus. Merkwürdigerweiſe nimmt das gefürchtete *Credo* an Umfang nicht die Hälfte des urſprünglichen *Gloria* ein. Hier überraſcht ein hübſcher Zug: der zwiſchen den Chorſätzen immer und in ſtets veränderter Phraſe wiederkehrende *Credo*-Ausruf des Sopranſolo[20]. Von ergreifender Wirkung iſt das *Et incarnatus est* (Largo, C-moll), ein nur von den Streichinſtrumenten in charakteriſtiſcher Weiſe begleitetes Tenorſolo; beim *Crucifixus* übernehmen dann Alt und Baß das Solo. Eine klare, bündige Fuge beſchließt das intereſſante *Credo*. Dem feierlichen *Sanctus* folgt das weich gehaltene *Benedictus*, diesmal in Moll und mit Fagottſolo; längere Inſtrumentalſätze verbinden hier die würdig gehaltenen Soli (zu 3 Stimmen) und Tutti. Angemeſſener Ernſt ſpricht auch aus dem *Agnus Dei* (Largo, A-moll), ein Baßſolo, das noch die Worte *Dona nobis pacem* aufnimmt. Unmittelbar folgt dann die glänzende Schlußfuge und auch hier wie in der 4. Meſſe fordern die Stimmen in lebhafteſtem Tempo (Preſto) gebieteriſch den Frieden und ſchleudern ſogar gegen Ende mitten in den Wirbel noch ein *Agnus Dei!* hinein!

Nr. VIII, C-dur, die ſogenannte „Mariazellermeſſe“[21] bildet gewiſſermaßen den Übergang zu den bedeutenderen großen Meſſen, obwohl zu dieſen hin ein Zwiſchenraum von 14 Jahren liegt. Sie hat Glanz, Schwung und Friſche und wird deshalb häufig an kirchlichen Feſttagen zur Aufführung gewählt. Nach dreimaligem feierlichen Anruf *Kyrie eleison* geht es gleich in die Feſtſtimmung über (Vivace, abwechſelnd Solo und Chor). Sieht

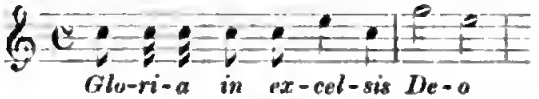
19 In der gedruckten Partitur iſt das wiederholte *miserere nostris* in *nobis* zu corrigiren.

20 In ähnlicher Weiſe hat Mozart in einer Meſſe (Köchel 257) das Wort *Credo* wiederholt (O. Jahn, I. 248).

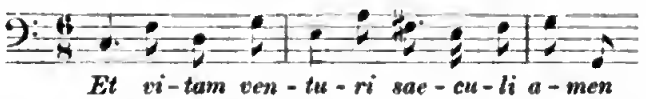
21 Vergl. S. 196. Partitur & Härtel Nr. 7; Geſang-Part. mit Orgel, Novello Nr. 15.

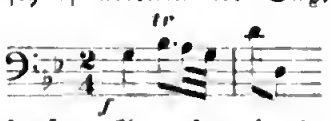
man davon ab, daß wir uns das „Herr, erbarme dich!“ anders zum Ausdruck gebracht vorſtellen, iſt der Satz von beſtrickender Friſche und energiſcher Factur. Stellen wie:

greifen wahrhaftig wuchtig ein. Im Jubelchor ſchallt nun das begeiſterte:

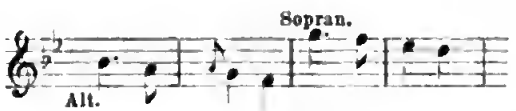


dem ſich das anmuthige *Gratias* (Sopranſolo) anſchließt. Wie mit ehernem Tritt begleiten dann die Streichinſtrumente das vom Chor ernſt angeſtimmte *Qui tollis*. Nach Eintritt des freudigen *Quoniam tu solus sanctus* ſchließt eine freie Fuge mit *Amen* ab. Weniger bedeutend als ſonſt iſt das *Credo*-Motiv; tief empfunden dagegen das Tenorſolo *Et incarnatus est* (Largo, A-moll) und das vom Chor gebrachte, Stimme um Stimme eintretende *Crucifixus*. Bei Wiederkehr des erſten Tempo zwängen die Stimmen wieder den Text in der oben bezeichneten Weiſe zuſammen und folgt zum Schluſſe eine kräftige, mäßig lange Fuge.



Das *Sanctus* fügt ſich dem Ganzen würdig an. Einen impoſanten Eindruck macht das *Benedictus*, G-moll, ein rhythmiſch feſt gegliederter, ſcharf accentuirter Satz, der ſchon mit ſeinem Eingangsmotiv:  energiſch auftritt, um

aber bald einem ſanften Gegenſatz in der Parallel-Tonart mit Soloſtimmen zu weichen, in dem ſich auch, den Jahren weit vorausgreifend, ein Motiv aus der öſterreichiſchen Volkshymne ankündigt.



Haydn hat hier, wie ſchon S. 283 erwähnt, eine Arie aus ſeiner Oper *Il mondo della luna* (Atto II, Scena 4. »*Qualche volta*

non fa male«) herübergerettet wie in ähnlicher Weise Bach, Händel[22] und Andere vor ihm. Feierlich ernst stimmt nun der volle Chor das *Agnus Dei* dreimal an; dann folgt, wie es der Ritus vorschreibt, nach dem letzten *Qui tollis peccata mundi* das *Dona nobis* in Fugenform, abermals ein Satz, der an sich imponirt durch die sichere, klare Durchführung, welche den einzelnen Stimmen trotz aller Verschlingungen stets eine imposante Klangfülle zu bewahren weiß.

So weit über Haydn's Messen aus dieser Zeit. Manche allgemeine Bemerkungen seien auf jenen Zeitpunkt aufgespart, wo seine vollendetsten Werke dieser Art uns vorliegen werden.

Den schon früher componirten Kleineren Kirchenmusikstücken (Bd. I. S. 362 ff.) reihen sich weitere in unserer mittleren Periode an. Wie schon erwähnt (S. 49), fallen 6 solcher Stücke (m. 5—10) nachweisbar in die Zeit vor den 70er Jahren. Wie sie aufzufassen sind, wurde bereits angedeutet; sie sind nur insofern der Beachtung werth, als sich an ihnen Haydn's Fortschritt auch in dieser Richtung verfolgen läßt.

Nr. 5, *Salve Regina*[1], besteht aus einem concertirenden, meistens mit altem Figurenwerk überladenen Sopransolo, gegen das sich der Chorsatz kräftig und in der Einleitung des 4. Satzes sogar in Händel'schem Geiste bewegt.

Nr. 6, *Salve Regina*, aus einem einzigen Satze bestehend, ist ein wirkungsvoller Chorsatz, der im Stifte Gottweig an bestimmten Festtagen häufig aufgeführt wurde.

Nr. 7, *Ave Regina*, ist eine Gelegenheitsarbeit besserer Art.

Nr. 8, *Cantilena pro Adventu*[2] ist ein einfacher, kindlich frommer Sologesang, etwa für eine Dorfkirche geschrieben; desgleichen wohl auch Nr. 9, *Aria pro Adventu* für 2 Singstimmen, die sich meistens in Terzen bewegen; Nr. 10, *Aria de venerabili* ist ein leicht ausführbares Altsolo.

Die in die 70er Jahre fallenden größeren und bedeutenderen

---

22 Bach im Weihnachtsoratorium, Händel im Messias ꝛc.

1 Über ein früheres *Salve Regina* siehe Bd. I. S. 363.

2 In Haydn's Entwurf-Kataleg ist noch eine zweite Cantilene, D-dur $^6/_8$ notirt; im Hauptkataleg sind wenigstens Nr. 5 und 8 angegeben.

Stücke wurden ſchon (S. 174) in ihrer Geſammtheit beſprochen. Sie ſind meiſtens glänzend gehalten; Trompeten und Pauken fehlen nirgends. Nr. 16, *Motette de tempore*, Rec., Arie und Chor (Alleluja) hat lebhaften Charakter; Nr. 17, *Offertorium* in einem Satz für Chor iſt beſonders glänzend und klangvoll; Nr. 18, *Regina coeli*, umfangreich und friſch, giebt den beiden concertirenden Sopranſtimmen und dem obl. Violoncell reichlich Gelegenheit, durch Fertigkeit zu glänzen. Nr. 19, *Motette* für Chor iſt etwas einfacher gehalten als die obige; ein zweites *Offertorium* Nr. 20 in einem Satz iſt friſch und feſtlich, die *Hymne* Nr. 21 kommt dem Offertorium Nr. 17 an Glanz und Klangfülle gleich.[3] Dieſe 2 letzten Nummern werden noch heute als Einlagen in großen Meſſen aufgeführt; letztere wird auch in Concerten mit deutſchem Text („Walte Gott, o ew'ge Liebe") geſungen[4]. Dieſen mehr feſtlich gehaltenen Stücken ſtellt ſich als Gegenſatz ein viertes im Jahre 1771 componirtes größeres, ſchon früher (S. 48) beſprochenes *Salve Regina* entgegen[5]. Innig und fromm und ſtets den Wohllaut wahrend bietet das Werk in ſeinen 3 Sätzen den Sängern eine ſehr dankbare Aufgabe. Die Orgel tritt hauptſächlich in der erſten Hälfte des erſten Satzes obligat auf, weiterhin nur in kurzen Stellen; die Violinen ſchmiegen ſich vorzugsweiſe den Singſtimmen an und dieſe wieder ſind durchaus ſehr ſangbar geſetzt; die thematiſche Arbeit iſt höchſt ſorgfältig. Der 2. Satz iſt lebhafter und weiter ausgeſponnen. Der 3. Satz iſt durch ein kurzes Largo mit Tenorſolo eingeleitet. Nach einem Ausruf der 4 Singſtimmen, analog dem eigentlichen Eintritt im 1. Satz (6. Stufe mit übermäßiger Sext), tritt der letzte Satz mit Allegretto $^3/_4$ in die Haupttonart G-moll und beſchließt in würdiger Weiſe dieſes fein gearbeitete, zur Andacht ſtimmende Werk.[6]

---

3 Beide Nummern, 17 und 21, ſind in Haydn's Katalog (d. h. nur im Baß angegeben).

4 Partitur, Clavierauszug und Singſtimmen Breitkopf & Härtel.

5 In Leipzig wurde das Werk in den Jahren 1808 und 1816 mit verändertem Titel (*Salve Redemptor*) aufgeführt.

6 Im Nachlaß des muſikaliſch tüchtig gebildeten Canonicus Andreas Spizel in Bruck a. d. Leitha befand ſich dieſe Compoſition mit folgendem hübſchen Chronogramm, auf die Zeit der Entſtehung (1771) hinweiſend:

Oro te, o pIa, o DVLCIs VIrgo!
Vt assIstas CoMposItorI.

Nr. 12. Haydn's im J. 1773 entſtandenes *Stabat mater*[7], das ſeinen Namen zuerſt auch als Geſangscomponiſt in Deutſchland, Frankreich und England bekannt machte und über welches ſchon berichtet wurde[8], beſteht aus 13 Nummern (1 Solo für Tenor mit Chor, 6 Solo-Nummern, 1 Duett, 1 Quartett mit Chor, 3 Chören und der Schlußnummer mit Fuge). Die Beſetzung des Orcheſters iſt höchſt einfach; zum Streichquartett treten nur 2 Oboen hinzu, in Nr. 2 u. 10 erſetzt durch Engl. Horn. Geſanglich wird man manche Stellen, ſelbſt mehrere ganze Nummern, als im Geſchmack jener Zeit geſchrieben ſchon recht veraltet finden, dagegen zeigen andere noch heute eine unbedingte Lebensfähigkeit. Das Orcheſter begleitet zunächſt die Singſtimme oder unterſtützt ſie in freier angemeſſener Verwebung, und auch dort, wo es einleitend oder verbindend auftritt, hält es einen ernſten Charakter feſt. Ein Largo (abwechſelnd Tenorſolo und Chor) bereitet in würdiger Weiſe die richtige Stimmung vor. Von den beiden Alt-Soli, Nr. 2, *O quam tristis* (mit gedämpften Saiteninſtrumenten und Engl. Horn)[9] und Nr. 9, *Fac me vere tecum flere*, zeichnet ſich beſonders letzteres durch gefühlvollen Ausdruck aus. Die beiden Tenorſoli, Nr. 6, *Vidit suum dulcem natum* und Nr. 12, *Fac me cruce sublevari* finden ebenſo den treffenden Gefühlsausdruck des Schmerzes. Nr. 12 iſt zudem dankbar für den Sänger und in ihrer Art noch dankbarer die feurige Baßarie Nr. 5, *Pro peccatis suae gentis*[10]. Auch das Duett für Sopran und Tenor, Nr. 8, *Sancta mater, istud agas* tritt durch warme Empfindung vor. Den Arien gegenüber hat die Zeit den Chören kaum etwas anhaben können. Sie zeichnen ſich aus durch Kraft und Fülle, Ernſt und Würde. Nebſt der erwähnten Eingangsnummer ſind von beſonders würdevoller Hal-

7 Partitur, Clavierauszug und Chorſtimmen, lat. u. deutſch, Breitkopf & Härtel; Clavierauszug und Chorſt. Simrock; Clavierauszug von Schellerer, Holle, Nr. 9 der Kirchenmuſik.

8 Vergl. S. 65 f. Einer Aufführung in Breslau, Febr. 1788 unter J. A. Hiller, mit deutſcher Parodie ſei hier nachträglich erwähnt. Siehe C. J. A. Hoffmann's „Die Tonkünſtler Schleſiens", S. 208.

9 Erſchien einzeln mit Clavierbegleitung, Ausgabe A. Gumprecht, Klaſſ. Geſänge Nr. 59.

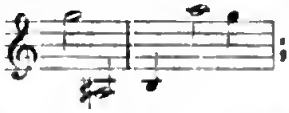
10 Einzeln erſchienen in *Cantica sacra* von Fr. Commer, *Tom.* II. Nr. 4.

tung Nr. 3, *Quis est homo*, Nr. 10 das Soloquartett mit Chor, *Virgo virginum praeclara*[11]; von ſchlagender Wirkung aber Nr. 11, *Flammis orci ne succenda* (Bäſſe unisono). Mit einem einleitenden Sopran- und Altſolo, *Quando corpus moriatur*, mit Chor und darauf folgender Fuge in Allabreve-Takt, *Paradisi gloria ut animae donetur — Amen.* wobei man nur eine zweimal eingeſchobene veraltete Sopran-Soloſtelle wegwünſcht, ſchließt das Werk in kräftiger Weiſe ab.

Von den drei noch zu beſprechenden größeren Werken folgt nun der Zeitentſtehung nach der im J. 1768 componirte, S. 39 erwähnte *Applausus* (geiſtl. Feſtcantate) in lateiniſcher Sprache. Das umfangreiche Werk, gegen die frühere, 1764 componirte Feſtcantate (I. S. 243) weſentliche Fortſchritte bezeugend, beſteht aus 13 Nummern: Introduction und Recitativ, Quartett, 5 Arien, 1 Duett, ein längeres Recitativ für alle Soloſtimmen und Schlußchor. Das Streich-Orcheſter iſt verſtärkt durch Oboen, Hörner, Trompeten und Pauken. Bei der Tenorarie tritt das Clavier, bei der Sopranarie der Fagott obligat auf. Die Recitative ſind theils mit dem Baß, theils mit dem Streichquartett und auch mit Oboen und Hörnern begleitet und häufig mit langen Zwiſchenſpielen unterbrochen. Das Clavier iſt in der Weiſe wie die obligate Orgel in der Es-Meſſe mit veralteten Läufen überladen, die Soloſtimmen brillant und mit langen Paſſagen verſehen. Die Arien beſtehen aus zwei Theilen, von denen der zweite der längere, nach welchem der erſte wiederholt wird. Sehr vortheilhaft tritt (ein auffallender Zug bei Haydn) die Baßarie *Si obtrudet ultimam* hervor; ſie hat wahren, ungekünſtelten Baßcharakter in der Art wie jene im Stabat mater. Die mehrſtimmigen Nummern ſind nicht contrapunktiſch gearbeitet, nur im friſchen nnd kräftigen Schlußchor treten die Stimmen ab und zu imitatoriſch auf; überhaupt zeigt ſich Haydn auch hier den Arien gegenüber, deren eingebürgerten Aufputzes er ſich nicht erwehren konnte, bei den Chorſätzen wie vom Banne erlöſt. Wie ſich aus der früheren Cantate (1764) 2 Nummern als Offertorien mit

11 Dient auch als Einlage zum Oratorium „Tobias".

angepaßtem Texte in die Kirche hinüber retteten[1], ſo hier ſogar 4 Nummern (Nr. 1—4): die Introduction ſammt Quartett (Nr. 1), die erſte Baßarie (2), das Duett (3), mit Alleluja abſchließend (3), namentlich aber der Schlußchor (4)[2].

Im Jahre 1775 fällt die Aufführung des Oratoriums *Il ritorno di Tobia* (S. 68). Wie das Werk urſprünglich ausſah, läßt ſich nicht mehr nachweiſen, denn die Partitur, welche die Kaiſerin Marie Thereſe im J. 1797 von der Tonkünſtler-Societät zur Durchſicht verlangte, war ſchon damals nebſt anderen Muſikalien „ausgemuſtert worden"[1]. Im „Tobias" hält ſich Haydn noch an den Zuſchnitt des italiäniſchen Concert-Oratoriums. Auffaſſung und Behandlung iſt die damals allgemein übliche; als Muſter hierin konnten Haydn namentlich die bedeutenderen Werke Haſſe's gelten. Er übertraf ihn wohl in der Behandlung des Orcheſters, ſtand aber in jener des Sologeſanges gegen ihn weit zurück. Zahlreiche, langgeſtreckte, mit Coloratur-Tiraden überladene Arien wechſeln mit gedehnten, wenn auch ſorgfältig declamirten Recitativen und das einzige Duett in der 2. Abtheilung ſteht an Werth noch unter den Arien, von denen allenfalls als die beſſeren zu nennen ſind: Nr. 2 die ſchwungvolle Arie der Anna, (Alt) D-dur »*Sudò il guerriero*«; Nr. 4 Arie des Raphael (Sopran) A-dur »*Anna m'ascolta; quel figlio, a te si caro*«, bis zum hohen c reichend und mit großen Intervall-Sprüngen verſehen, wie z. B.  ; in der 2. Abtheilung Nr. 4, Arie der Anna, F-moll, »*Come in sogno un stuol m'appare*« mit reicher Beſetzung (2 Ob., 2 H., 2 Engl.

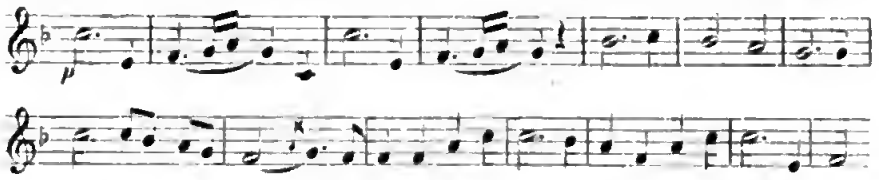
---

1 Bd. I. S. 244 und 364.

2 Breitkopf & Härtel, Partitur, Clavierauszug und Chorſtimmen als Hymne Nr. 2; Simrock, Clavierauszug und Chorſtimmen, als Hymne Nr. 1, beide lat. und deutſch („Allmächtiger, Preis Dir und Ehre!"). In Haydn's Katalog ſteht der Chor unter den Offertorien, Nr. 2 nur mit dem Baß angegeben.

1 Der Secretär der Geſellſchaft, Paul Wranitzky, ſagte damals in der Sitzung: „Es zeigt dies eine gewiſſe Geringſchätzung gegen den noch lebenden Componiſten, der vielleicht mit Grund ein Wohlthäter unſerer Geſellſchaft genannt zu werden verdient". Dies war ſchon vor der „Schöpfung". (Pohl, Denkſchrift aus Anlaß d. 100jähr. Beſtehens der Tonk. Soc. 1871. S. 45).

Horn, Alt- und Tenorposaune). Anfangs düster gefärbt, geht die Arie dann in milden Ausdruck über; die äußerst liebliche Melodie:



nimmt dann der darauffolgende Chor als zweites Thema auf. — In den Chören greift Haydn seinen Zeitgenossen abermals weit voraus. In ihnen zeigt sich wieder Kraft und selbst Tiefe, Harmoniefülle, kunstvolle und zugleich freiere Behandlung des Contrapunkts und jene modernere Instrumentation, die wir Haydn verdanken und die er hier zum erstenmale auf das Oratorium übertrug. Mit diesen Chören betrat er jene Wege, die ihn später den großen Messen, der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" zuführten. Gleich der erste Chor der Hebräer, Es-dur mit Soli der Anna und des Tobias), *»Pietà d'un infelice«*, der die Bitte um Rückkehr des Sohnes Tobias ausdrückt, ist in jeder Beziehung des späteren Haydn's würdig. Der Chor überrascht durch Würde im Ausdruck, Sicherheit in der Stimmführung und namentlich durch eine für die damalige Zeit ungewöhnlich glänzende Orchestrirung und Handhabung einer an sich doch mäßigen Besetzung (Oboen, Hörner, 2 Engl. Horn und Fagotte). — Auch der zweite Chor *»Ah gran Dio«*, der sich der Arie der Anna anschließt, ist von guter Wirkung, wird aber weit überstrahlt vom Schlußchor der 1. Abtheilung *»Odi le nostri voci«*, D-dur; im Vordersatz sind auch die 5 Solostimmen beschäftigt; als eigentlicher Abschluß beginnt dann die Fuge *»Rendi a Tobit la luce«*, ein kräftiger, blühender, an kunstvoller und doch zugleich auch freier thematischer Durchführung reicher Satz, der noch durch eine effectvolle Instrumentirung (mit Trompeten und Pauken) gehoben wird. In der zweiten Abtheilung finden wir den im J. 1784 neu hinzucomponirten sogenannten „Sturmchor", *»Svanisce in un momento«*, von dem sich das Autograph noch erhalten hat. Der Sinn der Worte: Die Seele droht der Feinde Wuth zu unterliegen, doch das Vertrauen auf Gott hält uns aufrecht — ist

2 Nicht zu verwechseln mit dem später in London componirten Chor „Der Sturm", D-moll 3/4.

hier trefflich wiedergegeben. Dieſer Chor iſt reich inſtrumentirt (Fl., Ob., Fag., Hörner, Trompeten, Alt- und Tenorpoſaune, Pauken). Während im Vorderſatz alles in kühnem Fluge vorwärts ſtürmt, finden wir im Nachſatz als verſöhnenden Engelszuruf jene liebliche Melodie aus der Arie der Anna. Es erübrigt noch, der Schlußnummer zu gedenken. Nachdem ſich der Erzengel als ſolcher zu erkennen gegeben und, von einer Wolke verhüllt, der Erde entſchwebt, ſingen die vom Glanz geblendeten Paare Gottes Preis in warm gefühlten Tönen. Mit Beginn des Chores treten nun in voller Pracht alle Inſtrumente hinzu; nach dem Halt auf der Dominant beginnt ſofort der Baß mit dem kräftigen Fugenthema (6/8) auf die Worte »*Metterem gloria maggiore e maggior felicità*«, das nun in immer mächtigerer Steigerung (die Soprane bis ins hohe c) und reicher contrapunktiſcher Entfaltung das Werk zu Ende führt. Die 3 letzten Chöre bilden, wie ſchon erwähnt (S. 71), mit lateiniſchem Text noch heute eine willkommene Einlage als Offertorien (m. 13. 14. 15) und werden auch in Concerten als Motetten verwendet.[3]

Wir haben früher geſehen (S. 70), daß man wiederholt verſuchte, den Mängeln dieſes Oratoriums durch Kürzungen und Zugaben nachzuhelfen. Abgeſehen aber von dem Grundübel desſelben, dem verfehlten Textbuch, wird jede beſſere Zugabe ſtets die Hauptgebrechen des Werkes nur noch mehr hervorheben. Ganz verloren war ja die Arbeit doch nicht: Haydn gab es Gelegenheit, in ausgedehntem Maße ſeine Kräfte zu üben und zu prüfen; uns aber bleiben jedenfalls die trefflichen Chöre. Auf jeden derſelben läßt ſich auch heute noch jener Ausſpruch anwenden, mit dem das Erſcheinen der Partitur des Sturmchores begleitet war[4], daß nämlich ſolche Arbeit „dem ſtudirenden Tonkünſtler zum Beiſpiel und Muſter dienen könne, wie man eine im Ganzen ſchön und beſtimmt aufgefaßte muſikaliſche Idee durch Reichthum und Mannigfaltigkeit bei größter Einheit zur beſten Wirkung durchführen könne. Überall herrſcht Ordnung, richtiges Ebenmaß der

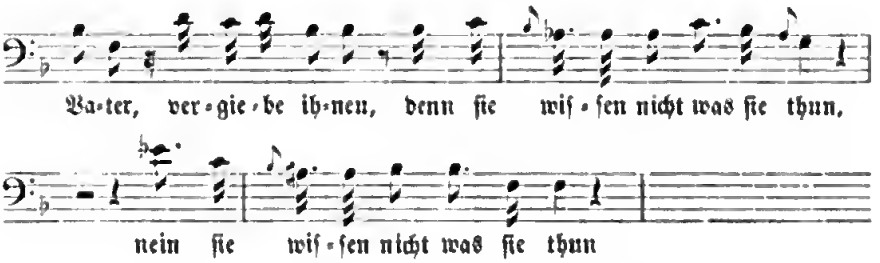
---

3 Nr. 14 erſchien bei Breitkopf & Härtel, Partitur, Clavierauszug und Chorſtimmen; Simrock, Clavierauszug und Chorſt.; Spina, Chor- und Orcheſterſtimmen. Der Ouverture, (b. 8), Auflagſtimmen bei Simrock, wurde ſchon S. 195 und 284 gedacht.

4 Allg. Muſ. Ztg. 1810, Bd. XII. S. 740.

Theile und ein so schönes Verhältniß derselben untereinander, wie dies nur ein wahrhaft großer Meister treffen und festhalten kann." —

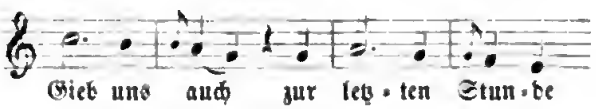
Die im J. 1785 entstandene Composition „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze"[1] hatte Haydn, wie wir gesehen (S. 214 f.), ursprünglich dem Auftrage gemäß als instrumentales Werk behandelt und den letzten Ausrufen Christi entsprechend auf sieben selbstständige Sätze (jeder Satz von Haydn „Sonate" genannt) vertheilt, denen er noch eine Einleitung und eine Schlußnummer, „das Erdbeben" schildernd, hinzufügte. In dieser ursprünglichen Bearbeitung ist jeder „Sonate" ein Baßsolo vorgesetzt, das den jeweiligen Ausruf recitativisch in deutscher Sprache (für die beabsichtigte Aufführung in Cadix doch wohl in die Landessprache übersetzt) mit Begleitung des Orchesters vorträgt, wie z. B.:



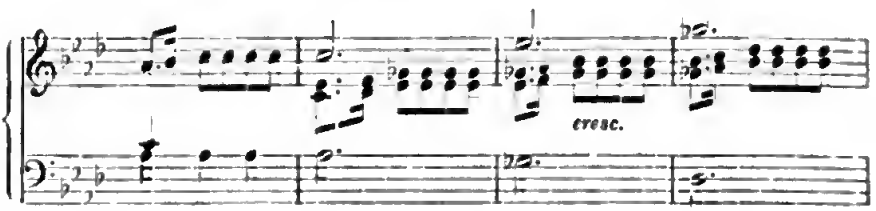
Bei der Herausgabe des Werkes blieben die Recitative weg und wurde dafür der Text aus der lateinischen Vulgata den ersten Takten jeder Sonate untergelegt. Als Haydn die Umarbeitung des Werkes für Singstimmen vornahm, ließ er sich die alte Instrumental-Partitur abschreiben und setzte nun die Chor- und Singstimmen hinzu, nachdem er sich vorerst den früher (S. 218) erwähnten Text unter die letzte Zeile der Partitur vornotirt, nach Bedarf umgeändert, radirt, überklebt hatte, bis er mit sich im Reinen war. Es war dies eine schwierige Aufgabe, die nur Flickarbeit bleiben konnte und häufig den an sich schon wenig poetischen Text wenigstens nicht verbesserte. Jeder Sonate setzte er dann einen kurzen, vierstimmigen choralmäßigen Chorsatz auf

1 Breitkopf & Härtel, Part. u. Clavierauszug und Chorst., deutsch und ital.; Simrock, Clav. und Chorst.; C. F. Peters, Clav., deutsch und ital. Nr. 6 der Kirchenmusik. Der Auflagen in verschiedener Form bei Artaria (erste Bearbeitung) wurde schon S. 217 gedacht.

einen der Ausrufe in deutscher Sprache voraus, dem bei der Herausgabe auch der lateinische Text beigefügt wurde. Dem Orchester fügte er Klarinetten und Posaunen hinzu und änderte so manches. Und gerade hier ist es interessant zu sehen, wie er als erfahrener Meister mit richtigem Blicke vorging, in der Instrumentation hier zugab, dort dämpfte und so den durch Hinzutritt der Menschenstimme nun reicheren und klangvolleren Nummern Licht und Schatten verlieh. Es bleibt immerhin zu verwundern, daß Haydn diese Arbeit so überraschend günstig gelang, da er doch namentlich in der Führung der Singstimmen überall gehemmt war. Daher auch der vorwaltend homophone Stil; meistens bringt die Oberstimme die Melodie, während die übrigen Stimmen, auf Chor und Soli vertheilt, nur ab und zu eine vorsichtige Imitation erzwingen. Bei dieser Neugestaltung hat Haydn die ernste, würdig vorbereitende Introduction unverändert beibehalten, nur hat er die Flöte weggelassen. Die erste Nummer bringt mit glücklich gewähltem Ausdruck des Heilands Bitte: „Vater! vergieb ihnen". Mild und tröstend klingt mit Nr. 2 Jesus' Verheißung „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein". Wie früher in der 8. Messe finden wir hier abermals vorgreifend ein Anklingen an Haydn's Kaiserlied:



Tief zum Gemüthe sprechend schildert uns die 3. Nummer des Heilands an seine trostlose Mutter gerichtete Worte: „Frau! Sieh' deinen Sohn!" und zum Jünger: „Sieh' deine Mutter!" fortan deine Vermittlerin vor Gott. — Doch der Schmerz wird übermächtig: „Mein Gott! mein Gott! warum hast Du mich verlassen!" Er selber, der eben noch Trost zugesprochen, ringt nun nach Kraft und Stärkung! Mit gesteigertem Ausdruck ist dieser Moment in der 4. Nummer wiedergegeben, in der wir Takt 56 bis 62 folgende höchst merkwürdige Stelle finden:



Nach dieſer Nummer hat Haydn in dieſer neuen Bearbeitung, das Werk damit in zwei Abtheilungen ſcheidend um der Einförmigkeit vorzubeugen, einen Inſtrumentalſatz nur für Blasinſtrumente neu hinzucomponirt. Schon die Wahl der Inſtrumente (Flöte, je 2 Oboen, Klarinetten, Hörner, Poſaunen, Fagotte und ein Contrafagott) zeigt, daß Haydn hier einen beſonderen Eindruck beabſichtigte. Mit ausgeſucht feinem Takt hat er die einzelnen Inſtrumente je nach ihrer Klangfarbe verwendet; hier in Gruppen zuſammengeſtellt, dort einzeln hervorgehoben. So zeigt auch die thematiſche Anlage eine erſtaunliche Sorgfalt, der Ausdruck eine tiefe und doch männlich ernſte Trauer. Man ſieht: er war der Feſſeln ledig, die ihn in den übrigen Nummern hemmten; frei konnte er nun walten und ſich in den erhabenen Gegenſtand ſeiner Aufgabe vertiefen. Nur in dem Eingang der „Schöpfung“ hat Haydn einen ähnlichen vom Adel höchſter Vollendung getragenen Tonſatz geſchrieben.

Die 5. Nummer, die ſich dieſem Inſtrumentalſatz unmittelbar, ohne vorangehenden Choralſatz, anſchließt, giebt in einfach rührender Weiſe die Worte „Mich dürſtet“, Jeſus' Ruf nach Labung, ſein Flehen um Erbarmen, als man ihm, dem Sterbenden, unter Hohn und Spott Wein mit Galle gemiſcht reichet. In den zwei letzten Nummern vollzieht ſich die Kataſtrophe. „Es iſt vollbracht!“ ruft der Heiland in die Nacht hinaus; ſeine Miſſion iſt erfüllt, ſein Leiden ſteigt nun höher nicht. Der Tod tritt an ihn heran und in Ergebung und Vertrauen haucht er ſeine Seele mit den Worten aus: „Vater! In deine Hände empfehl' ich meinen Geiſt!“

Es iſt zu beklagen, daß gerade in dieſen letzten Nummern ſtatt einer Steigerung des Ausdrucks das Gegentheil eintritt. Daran leidet namentlich die 6. Nummer, die überdies zwei an dieſem Orte das Gefühl geradezu beleidigende Motive enthält. Es iſt unfaßlich, daß ſie Haydn nicht wenigſtens nachträglich bei

Gelegenheit der häufigen Aufführungen des Werkes abgeändert hat. Die 7. Nummer ist wohl würdiger gehalten, doch entspricht auch hier vieles nicht dem natürlichen Taktgefühl. Als Schlußnummer wird nun „das Erdbeben" geschildert, ebenfalls mit hinzugefügtem Chor und leider nicht nach dem Originaltext.[2] Es ist schon bemerkt worden (S. 218), daß dieser viel richtiger vorgeht, indem er das Ganze, statt mit grellen Farben, versöhnend abschließt.

Faßt man das Werk als Ganzes zusammen, so bietet es trotz so mancher Schwächen doch so viel einfach Schönes, es spricht aus diesen Tönen so wahrhaft Haydn's frommer Sinn, sein reines kindliches Gemüth, daß es noch überall, wo es als kirchliche Feier zur Aufführung kam, eine religiös andächtige Stimmung hervorrief, wie dies zahlreiche Urtheile zu verschiedenen Zeiten bezeugen. So schreibt man (um nur Eines anzuführen) aus Leipzig: „Die Wirkung auf alle Anwesenden war tief und innig, wir haben seit zwei Jahren kaum jemals eine so allgemeine, feierliche Stimmung, bis zum letzten Moment dauernd, bemerken können".[3]

Indem wir uns nunmehr an Haydn als Operncomponist wenden, haben wir uns vor Allem ins Gedächtniß zu rufen, wie er selbst sich über seine Stellung der Oper gegenüber aussprach. Wir sahen, daß der jedem deutschen Componisten eigenthümliche Zug Italien zu besuchen, schon bei dem Jüngling durch Gluck angefacht, durch seine Beziehung zu Metastasio, Porpora und Hasse und durch den täglichen Umgang mit den italiänischen Sängern der fürstlichen Kapelle fortwährend genährt wurde und daß er selbst seiner Sehnsucht, dieses damalige Eldorado der Musiker zu besuchen, nicht nur Worte verlieh, sondern auch ernstlich Versuche machte, vom Fürsten aber jedesmal in zarter Weise beschwichtigt wurde. Gewiß hielt er sich für fähig genug, auch in dieser Richtung den Anforderungen der

2 Im Originaltext ist der Ideengang der 6. und 7. Nummer ein viel richtigerer; der Ausruf kommt beidemal bei Haydn zu voreilig. Haydn's Schlußnummer (als Instrumentalsatz) wurde in Mailand im J. 1813 bei einer Aufführung des Ballets „Prometheus", von Vigano neu in Scene gesetzt, mit theilweiser Musik von Beethoven, als Einlage benutzt.

3 Allg. Mus. Ztg. 1808. Nr. 31, S. 487.

Kunſt zu entſprechen, wie wir dies aus ſeinem eigenen Munde am Ziel ſeiner Laufbahn vernehmen, wenn er ſich gegen Grieſinger äußert „er hätte anſtatt der vielen Quartette, Sonaten und Symphonien mehr Muſik für den Geſang ſchreiben ſollen, denn er hätte können einer der erſten Opernſchreiber werden und es ſei auch weit leichter nach Anleitung eines Textes als ohne denſelben zu componiren". Und an anderer Stelle: „Er glaubte ſelbſt, daß er bei ſeinen guten Fundamenten im Geſang und in der Inſtrumental-Begleitung ein vorzüglicher Operncompoſiteur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen". Haydn ſchlug auch den Werth ſeiner dramatiſchen Werke, den gleichzeitigen Operncomponiſten gegenüber, nicht gering an. Wir laſen, daß er an Artaria ſchrieb (S. 174), indem er zwei ſeiner letztverfaßten Opern erwähnt: „ich verſichere, daß dergleichen arbeith in Paris noch nicht iſt gehört worden und vielleicht eben ſo wenig in Wienn, mein unglück iſt nur mein aufententhalt auf dem Lande". Und weiterhin (S. 200), daß ſeine *Armida* „mit allgemeinen Beyfall aufgeführt wurde; man ſagt es ſeye bishero mein beſtes Werk".

Dennoch war er nicht blind gegen die geringe Haltbarkeit ſeiner Opern, indem er, wie abermals Grieſinger mittheilt, wohl einſah, „daß ſie in ihrer urſprünglichen Geſtalt in der neuen Epoche (zu Anfang unſeres Jahrhunderts) ſchwerlich mit Glück aufgeführt werden könnten". Auch früher ſchon gab er dafür einen triftigen Grund an in jenem Brief an Roth in Prag (S. 225), in dem er deſſen Anerbieten, ihm eine Oper nach Prag zu ſchicken, mit den Worten ablehnt: „weil alle meine Opern zu viel an unſer Perſonale gebunden ſind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe," wobei er mit wahrhaft hochherziger Selbſtverleugnung, auf ſeinen jüngeren Freund hinweiſend, noch hinzufügt: „Ganz was anders wäre es, wenn ich das unſchätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das daſige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart ſchwerlich jemanden andern zur Seite haben kann". Haydn ſchrieb dieſes drei Jahre nach Aufführung ſeiner *Armida*, mit der er (ſeine ſpäter in London verfaßte und unvollendet gebliebene Oper *Orfeo* abgerechnet) ſeine Wirkſamkeit auf dieſem Gebiet abgeſchloſſen hatte und damit, dieſelbe ruhiger

überblickend, sein früheres Urtheil in richtigem Maße modificirte, indem er sich selbst sagen mußte, daß er seine sämmtlichen Werke für die Bühne eigentlich doch nur den begrenzten Verhältnissen seines Kreises, dem Geschmack und Privatvergnügen des Fürsten anpassen mußte.

Daß trotzdem seine letzten Opern, wie wir sahen, in deutscher Uebersetzung auch auf fremden Bühnen bis noch zu Anfang unseres Jahrhunderts Eingang fanden, darf uns nicht irre führen. Es blieb doch nur ein Scheinleben, denn abgesehen von dem, durch Zeit und Umstände bedingten, unseren heutigen Bedürfnissen gegenüber aber längst überlebten musikalischen Zuschnitt, tragen sie schon fast ausnahmslos in ihren unsäglich trostlosen Librettos den Todeskeim in sich. Und wenn der deutsche Uebersetzer der Oper *Orlando Paladino* den Don Pasquale die Worte singen läßt: „Gäben nur die Herren Dichter bessere Worte zur Musik" und weiterhin „Ach ihr Herren Dichter! habt Erbarmen mit der Tonkunst!" so hat er, die Handlung mit inbegriffen, nur zu wahr gesprochen, wie wir ja selbst gesehen haben.

Bei alledem kann man es zum Wohle der Entwickelung der deutschen Musik, dem Umstand nur Dank wissen, daß Haydn die italiänische Oper gleichsam nur streifte und daß sein Wunsch, nach Italien zu kommen, wie bereits gesagt, unerfüllt blieb, denn er wäre dort im günstigsten Fall ein glücklicher Nachahmer, doch schwerlich ein bahnbrechender Führer geworden; es fehlte ihm dazu im höheren Sinn jene dramatische Conception, scharfe Charakteristik und Objectivität, Eigenschaften, die dem Bühnen-Tondichter unentbehrlich sind. Von Vortheil war ihm die Beschäftigung mit der Oper dennoch, denn sie machte seine Technik nur noch flüssiger und erhöhte seinen melodischen Schönheitssinn.

Haydn folgt in seinen italiänischen Opern ganz und gar der alten Tradition; willig fügt er sich den überlieferten, conventionellen Forderungen derselben und glaubt seine Aufgabe erfüllt zu haben, wenn er seinen Sängern zu Dank schreibt, indem er ihnen Gelegenheit bietet, ihre Gesangskunst geltend zu machen. Treu dem vorgelegten Textbuch reiht sich in ermüdender Weise Arie an Arie in der üblichen Form, von übrigens hübschen Ritornellen eingeleitet, nur selten unterbrochen von 2- oder 3stimmigen Gesangstücken, aber wahrhaft überwuchert von meistens langgestreckten, wenn auch sorgfältig gearbeiteten Recitativen. Vor-

herrschend ist das Secco-Recitativ (begleitender Baß), bei erhöhtem Ausdruck in das durchcomponirte (mit Instrumentalbegleitung und im Zeitmaß) Recitativ übergehend. Mehrstimmige Ensemblesätze bilden das Finale, das bei größerer Ausdehnung aus einer zusammenhängenden Folge dramatischer Scenen besteht und durch häufigen Tempowechsel die nöthige Beweglichkeit und Steigerung erhält. Der Chor ist fast ganz ausgeschlossen; wo ein solcher im Textbuch angegeben ist, sind es eben nur die handelnden Personen — ein Hauptmangel, denn gerade hier hätte Haydn gewiß sein Bestes geliefert. In den Motiven zu den Arien zeigt sich Haydn wieder unerschöpflich in Erfindung; sie sind durchweg gefällig, oft wahrhaft reizend und stets leicht singbar und faßlich. Der Charakter der einzelnen Arien ist übrigens ein wesentlich verschiedener, bedingt durch die jeweiligen Sänger, entweder solche, die direct aus Italien kamen, so namentlich die Sängerinnen Bologna, Ripamonti, Valdesturla und die Sänger Speccioli, Negri, Bianchi, Moretti, Totti, Mandini, oder solche, die nie über Eisenstadt und Esterház hinauskamen, obwohl auch diese sich rasch die Gesangsmanier ihrer Collegen zu eigen machten, so die Ehepaare Friberth und Dichtler, die Sängerin Weigl, der Bassist Specht. Der Tenorist Dichtler war das in Haydn's Opern am meisten beschäftigte Mitglied (er sang in 10 Opern); der intelligente Tenorist Friberth war, wie wir sahen (I. 270), aus Nieder-Oesterreich gebürtig, wurde von Bonno und später von Gaßmann gebildet und sang vordem in den italiänischen Opern-Vorstellungen bei Hof. So verrathen denn deren Gesangsfertigkeiten schon die für sie gesetzten Arien, in denen entweder mehr der getragene Gesang oder die Bravour vorherrscht. Und an Passagenflitter ist kein Mangel, es wimmelt von Läufen bis ins hohe h, c, d (allerdings nach damaliger Stimmung einen Ton tiefer) und von großen Intervallsprüngen (auf Sicherheit im Treffen deutend).

Im Orchester verwendet Haydn an Blasinstrumenten fast ausnahmslos Oboen und Hörner paarweise, häufig mit Hinzufügung von Flöte, Fagott, Englisch Horn; nur einigemal greift er zu Trompeten und Pauken; die Klarinette kommt nur in den zwei letzten Opern vor. Die Finales haben meistens die volle Besetzung: Flöte, Oboen, Fagotte, Hörner (nur selten auch Pauken). Solos für Flöte, Oboe, dann auch Violoncell, sind

ſelten. Es iſt wohl ſelbſtverſtändlich, daß Haydn mit Aufmerkſamkeit die Werke italiäniſcher Componiſten verfolgte, die ſowohl in Eſterház als auch in Wien zur Aufführung kamen. Die in Eſterház nachweisbar aufgeführten Werke wurden ſchon genannt (S. 8), doch fällt nur ein kleiner Theil in jene Zeit, da Haydn ſelbſt für die Bühne ſchrieb. Die Opern des Wiener Repertoires ſind aus der Beilage III. erſichtlich.

Bei dem Umſtande, daß Haydn's ſämmtliche Opern nach ohnedies kurzer Lebensfriſt längſt verſchollen ſind und an ihre etwaige vereinzelte Wiedererweckung in ihrer vollen Integrität kaum gedacht werden kann, die Partituren aber nur den Wenigſten zugänglich ſind, wäre es eitel Bemühen, ſich in weitläufige Zergliederungen einzulaſſen; deren Licht- und Schattenſeiten aber ohne die nöthigen, uns hier zu weit führenden Belege zu bringen, würde zu nichts frommen und ohnedies die geſtellte Aufgabe nicht fördern. Einige zu dem bereits Geſagten ergänzende Andeutungen über die einzelnen Arien werden genügen, uns auch in dieſer Richtung der Haydn'ſchen Muſe orientiren zu können.

Beim Überblick dieſer Reihenfolge dramatiſcher Werke beſagen in vorhinein deren bezeichnende Beiworte, wie wir ſie aufzufaſſen haben. Während das erſte Werk »*Acide*« (I. 223 f.) *Festa teatrale* (theatraliſches Feſtſpiel) betitelt iſt, finden wir nun (wie früher vereinzelt angegeben) folgende Bezeichnungen: *Intermezzo* (Zwiſchen- oder Singſpiel, kleine komiſche Oper) — »*La Canterina*«; *Dramma giocoso per musica* (heitere Oper) — »*Lo Speciale*«, »*Le Peseatrici*«, »*L'incontro improvviso*«, »*Il mondo della luna*«, »*La vera costanza*«, »*La fedeltà premiata*«; *Burletta* (kleines Luſtſpiel) — »*L'infedeltà delusa*«; *Azione teatrale* (theatraliſche Handlung) — »*L'isola disabitata*«; *Dramma eroicomico* (heroiſch-komiſche Oper) — »*Orlando Paladino*«; *Dramma eroico* (heroiſche Oper) — »*Armida*«.

Wenn Haydn im komiſchen und heiteren Theil dieſer Opern die entſprechende Saite anſchlägt, ſo iſt es keineswegs jener Scherz und Frohſinn, den wir aus ſeinen inſtrumentalen Werken kennen, es iſt ein ganz aparter Ton der Heiterkeit, der eben nur für die Bühne paßt. Ganz beſonders glücken ihm unter den Arien die Buffopartien, die in kecken, geſunden Zügen durchgeführt ſind. Soll aber irgendwo die Gemüthstiefe vorwalten, kommt er ſeiner

auch hier unnachahmlichen Compositionsweise noch am nächsten. Und auffallend genug wird er gerade von den ernsteren Situationen gehoben und scheint dann zu vergessen, daß er, wie oben gesagt, doch nur dem Moment, dem stabilen kleinen Kreis unterhaltungsbedürftiger Zuhörer zu genügen angewiesen war.

Wir gehen nun zu den einzelnen Opern über.

La Canterina (S. 37) hat eine leicht geschürzte, heitere Handlung, der die Musik glücklich angepaßt ist. Wir haben nur 2 Soprane und 2 Tenöre, denen allein also, ohne den geringsten scenischen Wechsel, die Aufgabe der Unterhaltung zufällt. Die vier Arien sind kurz gehalten, doch haben zwei, Arie des Don Pelaggio (»*Jo sposar l'empio tiranno*«) und der Gasparina (»*Non vè chi mi ajuta*«) einen ganz hübschen Schwung. Der erste Akt schließt mit einem längeren Quartett, der zweite mit „Coro", d. h. mit einem mit Recitativen untermischten Ensemblesatz. Secco- und durchcomponirte Recitative wechseln ab; von den Blasinstrumenten sind nur Oboen und Hörner, Flöte und Englisch Horn verwendet.

Lo Speciale (S. 39), durchaus bedeutender und auch umfangreicher, ist ebenfalls nur mit 2 Sopranen und 2 Tenören besetzt. Das gut gegliederte Textbuch, das noch heute als nicht zu verachtender Stoff zu einem unterhaltenden Lustspiel dienen könnte, bietet dem Componisten schon mannigfaltigere Anhaltspunkte, die von Haydn auch geschickt ausgenutzt sind. Die ganze Oper, auffallend durch detaillirte Charakteristik, ist vielleicht Haydn's abgerundetste und in allen Theilen mit sichtlicher Liebe ausgearbeitet. Wir haben 8 Arien, 1 Terzett und 2 Quartette als Finales; Secco-Recitative (nur ein Recitativ ist mit Streichquartettbegleitung) verbinden das Ganze. Von den einzelnen Nummern sind hervorzuheben eine Coloraturarie des Sempronio, eine weich gehaltene Sopranarie der Griletta[1] und 2 Arien des Volpino, die eine empfindungsvoll, die andere mit türkischem Anstrich (Volpino als Türke verkleidet). Die Perle der Oper ist das 2. Finale, ein Quartett, das in seiner weichen Haltung lebhaft an das reizende Quintett in *Così fan tutte* erinnert. Das

---

1 Haydn hat die Arie »*Caro Volpino amabile*« noch ein zweitesmal componirt mit Coloratur bis hoch c.

Orchester hat dieselbe leichte Behandlung wie vordem; von den Blasinstrumenten fehlt diesmal Englisch Horn.

Mit der Oper *Le Pescatrici* (S. 46) treten wir, die Hausräume verlassend, hinaus in die freie Natur; alles wird farbiger, lebendiger und auch die Besetzung ist reicher (2 Sopr., 1. Alt, 2 Ten., 2 Bässe). Ein heiterer, einfach ländlicher Chor leitet die Oper ein; 3 weitere Chöre (immer nur die handelnden Personen) folgen später, alles frisch, gefällig und leicht in der Ausführung. Von den 16 Arien nähern sich einige mehr der Ariette; die Motive sind meistens ansprechend und ungezwungen;[2] eine große Scena mit allen 7 Personen ist voll Leben, kräftig und namentlich auf energischen Baß gebaut. Die Finales erheben sich nicht zu besonderer Bedeutung. Von den vielen Recitativen ist nur eines durchcomponirt; im Orchester greift Haydn neben Flöte, Oboen, Fagott, Hörner wieder zu Englisch Horn.

L'infedeltà delusa (S. 60) ist als *Burletta* von mäßigerem Umfang; dennoch zählt die Partitur nebst Einleitung (alle 5 Personen) 11 Arien, 1 Duett und 2 Finale. Einige Arien sind wieder stark gewürzt mit Coloratur bis h und cis, andere sind mehr breit gehalten. Die erste Arie des Filippo »*Quando viene a far l'amore*« ist die bis dahin am reichsten instrumentirte und deutet wieder auf die ungewöhnliche Fertigkeit des Sängers Friberth. Die einzige Baßarie des Nanni bewegt sich im Umfang von 2 Octaven bis $\bar{f}$; bei dieser und einer zweiten Arie, wie auch bei der Einleitung tritt zum erstenmale das Violoncell obligat auf; in zwei Nummern führt Haydn ebenfalls zum erstenmal auch die Pauken ein.

L'incontro improvviso (S. 74) ist die bisher bedeutendste Oper größeren Genres. Friberth hatte das französische Original (von Dancourt) ins italiänische übersetzt, aber durchweg umgearbeitet; zwei Personen, Vertigo und Amina, fehlen bei Haydn und die Reihenfolge der Scenen und Arien weicht ganz ab vom Original. Wir zählen 13 Arien, 3 Canzonetten, 3 Duette, 1 Terzett, 1 Chor (Bässe unisono), 3 breit angelegte Finale und 1 kurzes Orchesterstück. Die Partitur enthält eine Fülle von Schön-

2 Auch hier ist eine Arie (»*Voglio amar*«) ein zweitesmal componirt und zwar mit Coloratur bis hoch d; die erste Violine geht fast durchaus mit der Singstimme.

heiten und ist reich an Abwechselung. Wir nehmen hier von dem Ehepaar Friberth Abschied, das zum letztenmal auftritt, um bald darauf nach Wien zu übersiedeln (I. S. 270). Dem vortrefflichen Sänger fallen 3 Arien zu, in denen er seine umfangreiche Stimme, Bravour und warmen Vortrag zeigen kann; eine derselben »*Il guerrier con armi avvolto*« hat kriegerischen Charakter und ist daher auch mit Trompeten und Pauken aufgeputzt. Seiner Frau sind 2 empfindungsvolle Canzonetten und 2 Arien zugewiesen, in denen es an hochgehenden Passagen und großen Intervallsprüngen nicht fehlt.[3] In einem hübschen Duett »*Son quest'occhi un stral d'amore*« vereinigen sich Beide zu liebeglühendem Gesang.[4]

In den 3 Arien des Calandro konnte Haydn seinem humoristischen Drang vollauf Genüge thun; sie sind im lebhaften Buffoton, kräftig und hochkomisch gehalten, originell instrumentirt und schon im Rhythmus eigenartig. Eine derselben »*Non pariamo santarelli*« verlangt vom Baß das g.[5]

Eine frappantes Beispiel von Tonmalerei bietet eine Arie des Osmin, in welcher das Reisen zu Land und zu Meer (*per terra correre, per mare vogheremo*) musikalisch illustrirt ist, das erstemal die Streichinstrumente in 32tel Läufen gegen einander, die Singstimme in gebrochenem Accord auf und nieder, das zweitemal die Streichinstrumente in gebrochenen gleichsam wie vom Winde gepeitschten Accorden gegen einander, die Singstimme in auf- und niederwogendem Septaccord. Eine der schönsten Nummern ist das zarte Terzett für 3 Sopranstimmen »*Mi sembra un sogno*« mit 2 Hörner, 2 Engl. Horn, die Violinen mit Sordinen. Die Schlußnummer der Oper, Soli und Chor abwechselnd, ist verstärkt mit Trompeten, Tamburin und Cinellen, so hat auch ein kurzes Orchesterstück nur Oboen, Hörner, Triangel, Cinellen und Pauken. Trotz der überwiegend größeren Anzahl interessanter Nummern kam die Oper über die Geburtsstunde nicht hinaus und es ging ihr daher noch schlechter als Gluck's Oper,

3 Die zweite eingelegte Arie »*Or vicina a te mio cuore*« mit entschiedenem, kräftigem Charakter erschien in Partitur bei Artaria.

4 Auch bei Gluck als Duett »*Vois-je, o ciel, c'est l'âme de ma vie*«.

5 Bei Gluck »*Les hommes pieusement pour Catons nous tiennent*« (in deutscher Übersetzung „Unser dummer Pöbel meint", zu welchem Thema Mozart sehr beliebte Variationen schrieb, Köchel Nr. 455).

die in der deutschen Übersetzung („Die unvermuthete Zusammenkunft oder: die Pilgrimme von Mekka") bei einer Reprise im Jahre 1807 nicht mehr aufkam.

Il mondo della luna (S. 80) übertrifft alle bisher genannten Opern an gehaltloser Handlung; die Oper zählt zu den Spektakelstücken, wo die Schaulust die erste Rolle spielt. So ist denn auch der Musik zu dem umfangreichen Libretto mit wenigen Ausnahmen nur für den Augenblick Rechnung getragen. Die Partitur enthält, langgestreckte Secco-Recitative ungerechnet, 17 Arien, 2 Duette, 2 Chöre, 3 Finale, 5 Instrumentalnummern und 1 Balletto (bei letzterem tritt die Piccoloflöte oder Piffero hinzu). Zu den wirklich schönen Nummern zählt die Ouverture (Symphonie Nr. 31), die Einleitung zum 3. Akt (Ouverture Nr. 2) und die in der Mariazeller Messe als *Benedictus* verwendete Arie des Ernesto (S. 333).

La vera costanza (S. 87), die ursprünglich für Wien bestimmte Oper, ist wesentlich von ihren Vorgängern verschieden; sie ist mehr dem damals im Hoftheater herrschenden Geschmack und gewiß auch jenen Sängern, die Haydn bei der Ausführung im Sinne hatte, angepaßt. Von den bisherigen Opern ist sie auch die erste, die in deutscher Übersetzung auf anderen Bühnen Eingang fand. Im Gesangspersonal treffen wir nunmehr, den Tenoristen Dichtler ausgenommen, auf neue Namen, sämmtlich dem Lande Italien angehörig, und als die bedeutendste Sängerin die vordem (S. 19) erwähnte Ripamonti. Die Oper zählt 11 Arien, 2 Duette, 1 Quintett, 3 Finales und 1 Instrumentalsatz. Im Clavierauszug mit Gesang erschienen bei Artaria 4 Arien und 1 Duett. Eine Arie des Ernesto »*Per pietà vezzosirai*« hat wieder ein Übermaß an Verzierungen; eine Arie des Conte »*A trionfar l'invita*« mit kriegerischem Charakter hat ebenfalls ihre Rouladen, wechselt in Tempo- und Tonart und ist voll Leben; die kleine Baßarie ist wiederum dieser Stimmlage vortheilhaft angemessen; die übrigen nähern sich mehr der Ariette leichtester Art. Das 2. Finale hat reichen Tempo- und Tonartwechsel; die Schlußnummer „Coro" bewegt sich in der gewöhnlichen Rondoform. Über die Ouverture (siehe dort Nr. 6) wurde schon S. 284 gesprochen; die Besetzung ist die gewöhnliche: 2 Oboen (auch Flöte), 2 Fagotte, 2 Hörner. Die Lebensfähigkeit dieser Oper kam nicht über das Jahrhundert hinaus, was

nicht zu verwundern ist, da ihr das nöthige Mark fehlt; sie hat zuviel landläufigen schablonenhaften Charakter und steht an eigentlichem Gehalt gegen die Oper vom Jahre 1775 weit zurück.

Ganz isolirt von allen anderen Haydn'schen dramatischen Werken steht *L'isola disabitata* (S. 99). Ernst wie die Handlung ist auch die Musik. Ob Haydn beauftragt war, gerade dieses Libretto zu bearbeiten oder ob es ihn selbst drängte, endlich einmal aus dem ewigen Einerlei von Getändel heraus zu kommen, steht dahin. Der Grundstock der Partitur sind die Recitative, die sämmtlich durchcomponirt sind und zwar mit erstaunlicher Sorgfalt und wähleriſcher Gewissenhaftigkeit, wahrhaft überraschend durch ihren charakteristischen, edlen Ausdruck. Haydn durfte sich hier in Wahrheit mit den Anfangsworten der Costanza rühmen: »*Qual contrasto non vince l'indefesso sudor*«! Diesmal standen ihm ausschließlich nur italiänische Sänger zu Gebote und unter ihnen seine Angebetete als Silvia, neben der ernsten Costanza (gleich Agathe und Ännchen) das einzige heitere Element der Handlung. Außer der Ouverture (siehe dort Nr. 3 und S. 284 erwähnt) und den ausführlichen Recitativen zählen wir hier nur 6 Arien (eine siebente ist nur die Wiederholung der vorhergehenden, von Sopran auf Tenor übertragen und in Recitativ übergehend) und 1 Quartett als Schlußnummer. Die Arien entsprechen dem Dialog, alle sind gehaltvoll und edel gehalten. Die Instrumentation, nebst dem Streichquartett Flöte, Fagott, je 2 Oboen und Hörner (nur gegen Schluß reiht sich die Pauke an) ist maßvoll und die Situation hebend; in der letzten Nummer sind Flöte, Fagott, Violine und Violoncell obligat eingeführt. Nach dem Ausdruck der Trauer und Sorge erquickt um so mehr das Finale, in dem sich die Liebenden, Costanza und Fernando, Silvia und Enrico, dem freudigen Gefühl ihrer Vereinigung in warmgefühltem Doppelgesang hingeben.

Mit der Oper *La fedeltà premiata* (S. 167) begrüßen wir das nach dem Brande neuerbaute Schauspielhaus. Wiederum haben wir es mit einem unruhigen, lose zusammengehaltenen Opernstoff zu thun, unter dem auch die Musik leidet. Auf den Zusammenhang mit der hie und da erwähnten Oper „Der Freybrief" wurde schon hingewiesen (S. 168 f.) In diese Partitur sind 4 Nummern von Haydn aufgenommen, so die Arie der Fillide »*Deh soccorri un infelice*« (nun Lenchen's Arie „Ach, der

Liebe Glück empfinden"); die von Haydn zweimal componirte Arie des Perruchetto und »Salva ajuto« (nun Arie des Klaus „Ja, ja Hans Klaus"); der Eingangschor »*Bella Dea*« (als Finale benutzt). Die nicht mehr vollständige Partitur zählt nach dem Textbuch 11 Arien, 2 Chöre, 3 Finale; als Schlußnummer dient ein kurzer, von Soli unterbrochener Chor in Rondoform »*Quanto più diletto*«.[6] Daß Haydn die Ouverture als letzten Satz der „Jagdsymphonie" (siehe dort Nr. 40) benutzte, wurde schon erwähnt (S. 269). Einige hübsche Arien abgerechnet, darunter die Baßarie des Melibeo »*Mi dica il mio signore*« (mit Trompeten) und die Sopranarie der Amaranta »*Vanne, fugge, traditore*«, erhebt sich die Musik nicht über das Niveau einer Gelegenheitsarbeit. Und mit Recht: wer hätte auch auf solcher Unterlage sein Bestes verwenden wollen. Im Beginn der Oper, einem gefälligen Chor, unterbrochen von durchcomponirtem Recitativ, nahm Haydn wohl einen ernsten Anlauf, hat aber nachträglich die Hälfte der Nummer gestrichen. Eine der besten Sängerinnen, Sgra Valdesturla, die hier zum erstenmale und in zwei Rollen auftrat, finden wir auch in den zwei letzten Opern.

Orlando Paladino (S. 194), jene Oper, die bestimmt war, als Festvorstellung bei dem erwarteten Besuch des russischen Großfürsten Paul und Gemahlin zu dienen, war vortrefflich besetzt (es wirkten die zwei besten Sängerinnen, Valdesturla und Bologna mit) und glänzend ausgestattet. Es ist die einzige von Haydn bearbeitete Oper, in der das heroische und komische Element vermengt ist. Sie zählt 18 Arien, 2 Duette, 3 Finale und 1 kurzes Instrumentalstück für Blasinstrumente (Flöten, Oboen, und Fagotte). In 3 Nummern ist nun wieder die Klarinette angewendet. Der Ouverture (siehe dort Nr. 10) wurde schon S. 285 gedacht. Unter den Arien zeichnen sich auch hier die im Buffoton geschriebenen aus, welche dem drolligen Schildknappen Don Pasquale zufallen. Eine derselben, die er zu Pferde sitzend singt, wurde schon erwähnt; die zweite »*Ho viaggato in Francia*« appellirt an die Zungenfertigkeit und verlangt das hohe h und c im Falsett; die dritte »*Ecco spiano, ecco il mio trillo*«,

6 Herr Musikprofessor F. W. Jähns in Berlin hatte die Güte, mir eine Copie dieses Chores (nach einer angeblich von Elßler gefertigten Abschrift) zuzusenden.

in der er ſeinen Triller, ſein Staccato und ſeine Arpeggien anpreiſt, ſteigt in 16tel Bewegung durch 2 Octaven bis e. Mit einer kurzen aber höchſt ausdrucksvollen Arie beginnt der 3. Akt: Charon, am Fluſſe Lethe, in ſeinem Kahne Wache haltend und den unbegrabenen Schatten Halt gebietend (»*Ombre insepolte di quà partite*«). Den feierlich gemeſſenen Baßgeſang begleiten die Blasinſtrumente in Octaven, zuerſt die Flöte, dann auch Oboen, Fagott und Hörner; Violinen und Cello führen dazu in gebrochenen Accorden eine Wellenfigur aus — eine Scene von wunderbarer Wirkung. Von den beiden gefälligen Ducten wurde das erſte »*Qual tuo visetto amabile*« während Haydn's Anweſenheit in London als Einlage in der Oper *Il Burbero di buon cuore* (von Martin) geſungen. Die 2 Finale ſind weitläufig ausgeführt, das dritte iſt kurz und in der früheren Rondoform.

Armida (S. 199), deren Stoff Taſſo's »*Gerusalemme liberata*« entnommen iſt und ſeit Lulli (1686) von unzähligen Componiſten bearbeitet wurde, weicht merklich ab von allen früheren Opern Haydn's. Alles iſt gedrungener, kräftiger, flüſſiger und dem Durchſchnittscharakter der zur Zeit das Repertoire beherrſchenden italiäniſchen Opern ſich nähernd, daher aber auch weniger eigenthümlich und tiefgehend. Schon die Ouverture (ſiehe dort Nr. 11), der S. 285 gedacht wurde, deutet auf den Charakter der ganzen Oper. Wir haben 14 Arien, 1 Duett, 1 Terzett, 1 Enſembleſatz als 3. Finale und als kurzes Inſtrumentalſtück einen Marſch für Blasinſtrumente (2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner). Die Arien ſind friſch und kräftig und der italiäniſchen Singweiſe angemeſſen; an Läufen in die oberen Regionen iſt wiederum kein Mangel. Die Inſtrumentation iſt bei einigen ſehr üppig gehalten (Flöte, Fagott, Oboen und Hörner) und lebendig durchgeführt; eine Arie des Rinaldo (»*Vado, a pugnar*«) hat ſogar Trompeten und Pauken; eine zweite des Ubaldo (»*Prence amato in quest' amplesso*«) mit kriegeriſchem Charakter ebenfalls Trompeten. Eine dritte des Ubaldo (»*Valorosi compagni*«) erſchien in Clavierauszug bei Artaria; ebenſo eine ein zweitesmal componirte Arie der Armida (»*Odio, furor, dispetto*«) von kräftigem Ausdruck und Anläufen bis c. Ein langes mit Paſſagen und Terzengängen (Sopran wieder bis c) geſchmücktes Duett zwiſchen Armida und Rinaldo beſchließt den erſten, ein Terzett den zweiten Akt. Secco-Recitative und ſolche mit Inſtrumental-

begleitung wechseln ab. Zu den gelungensten Partien zählen die Scenen im Zauberhain; im übrigen verläuft alles zu gleichförmig, es fehlt ein eigentlicher Höhepunkt. Diese und die vorhergehende Oper waren, wie wir gesehen (S. 195 und 201), so ziemlich die letzten Haydn'schen Opern, die noch zu Anfang unseres Jahrhunderts (1805) zur Aufführung kamen, erstere in Hamburg, letztere in Turin.

Im Rückblick auf die genannten Opern kommen wir nochmals auf die zweite, *Lo Speciale*, zurück, als der wohl einzigen, die, nach Bedürfniß eingerichtet, zum Versuch einer Wiederbelebung zu empfehlen wäre. Haydn konnte hier noch unbefangen arbeiten und mag ihn die einfach natürliche Handlung, namentlich aber bei seiner schalkhaften Natur die Art und Weise, wie der alte Narr Sempronio von seinen jugendlichen Nebenbuhlern gefoppt wird, angezogen haben, während all' der gleißnerische Flitter, der den meisten späteren Opern mehr oder minder anhaftet, seiner ehrlichen Natur widerstrebt haben mußte. *Lo Speciale* nimmt als Ganzes neben ihren Schwestern etwa die Stellung der kleineren Orgelmesse (S. 329) zu den späteren großen Messen (deren Bekanntschaft wir noch zu machen haben ein, die aber allerdings gleich Riesen den sämmtlichen Opern Haydn's gegenüber stehen.

Einige Zeilen seien noch dem Marionetten-Theater gewidmet, obwohl sich von der Musik, die Haydn für diese „Welt im Kleinen" schrieb, nur zwei Stücke erhalten haben. In seinem Katalog führt Haydn unter „Deutsche Marionetten-Opern" auf: „Genovefens 4. Theil"; „Philemon und Baucis"; „Dido"; „Die bestrafte Rachgier oder: das abgebrannte Haus"; „Der krumme Teufel" in Wien aufgeführt. Letztere war, wie wir wissen, das erste Theaterstück, zu dem Haydn die Musik schrieb (I. 153 ff.) Das vorgenannte Stück war ein damals oft gegebenes Lustspiel, zu dem Haydn die Orchesterstücke lieferte; „Dido" eine Marionettenoper, wurde 1777 in Esterház und dann im Schönbrunner Lustschloß vor der Kaiserin gespielt (S. 79); Genoveva's 4. Theil, ebenfalls Marionettenoper, von der noch das umfangreiche Textbuch existirt, wurde 1777 in Esterház aufgeführt (S. 80 f.). Somit bleibt uns noch „Philemon und Baucis" — „ein kleines Schauspiel mit Gesang" (wie das Textbuch besagt), zur Feier des Besuches der Kaiserin 1773 in Esterház aufgeführt (S. 63 f.).

Haydn hatte, wie wir sahen, für dieses Fest keine neue italiänische Oper geschrieben. Um so mehr darf man annehmen, daß er sich wird bemüht haben, das kleine Schauspiel mit seiner Musik zu schmücken; dies zeigt schon die Ouverture (b. 1.) und die kleine Canzonette, die oben erwähnten zwei Nummern; obendrein mußte ihn aber auch das gemüthvolle Textbuch angeregt haben. Es ist bedauerlich daß die Musik, wahrscheinlich beim Theaterbrand, verloren ging; immerhin aber wäre es möglich, daß sie sich anderwärts erhalten hat, da das Stück ja auch im Auslande gegeben wurde (S. 65). Als Anhaltspunkte bei etwaiger Auffindung können dienen: das Personen-Regiſter — Jupiter und Merkur (als Wanderer); Philemon und Baucis (ein altes armes Ehepaar); Aret (ihr Sohn); Narciſſa (seine Braut): Chor der Nachbarn und Nachbarinnen. Die Textanfänge der Gesänge: Chor („In Wolken hoch emporgetragen"); Arie des Philemon („Mehr als zwanzig Jahr Vermählte"; Canzonette des Philemon („Ein Tag der Allen Freude bringt"; Arie der Baucis („Heut' fühl' ich der Armuth Schwere"); Arie des Aret („Wenn am weiten Firmamente"); Duett, Aret und Narciſſa („Entflohn iſt nun der Schlummer"); Chor („Triumph, dem Gott der Götter") vor dem Beginn des Finale. Der Anfang der Canzonetta lautet:

Die erste der 3 Cantaten für eine Sopran-Soloſtimme »*Ah, come il coure mi palpita nel seno*« (n. 1) erschien wie früher erwähnt (S. 196) zuerst bei Artaria.[1] Die Orchesterbegleitung besteht nebst dem Streichquartett aus Flöte, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörnern und greift mächtig ein in diese (nach unseren heutigen Ansichten so zu benennende) „Concertarie". Mit Angst und Zittern hat Phillis so eben einen Brief erbrochen, aus dem sie erfährt, daß Philen, ihr Geliebter, für sie, die Ungetreue, gestorben ist. — In dem einleitenden durchcomponirten Recitativ klagt sie sich heftig an; doch der wilde Affect legt sich und geht im Arioso (»*Ombra del caro bene*«) in eine ruhige, zärtliche Stim-

1 Nebst der Ausgabe bei Artaria (siehe S. 196) ist die Cantate angezeigt in Hofmeister's Musikalien-Katalog (1802); dito J. C. F. Rellstab in Berlin (1792) als »*Scena pel Sop. a 11 con[l] Harmonica o Fortepiano*) oblig."; dito bei Longman & Broderip als »*A favorite Italian Cantata with accompaniments for a Band.*«

mung über. Wiederum gewinnt der Schmerz die Oberhand; Phillis glaubt ihren Geliebten zu hören, der vom Ufer des Lethe aus ihr Vorwürfe macht und ihr die Schuld an seinem Tode beimißt. Mit den Worten »*Tiranno a te mi rese una pietà fedele*« hebt in raschem Tempo die Arie an, in der die Schuldbewußte abwechselnd ihre treue Liebe betheuert und in heftigen Klagen über das Unglück ihrer Liebe aufflammt. Die Recitative in dieser leidenschaftlichen opernhaften Scene sind voll Ausdruck und Schwung und finden sich weiterhin Stellen von melodischem Reiz und zauberhafter Klangwirkung, so der Eintritt des Arioso mit Flöte und Horn-Solo unisono und im Allegro die Stelle bei den Worten »*Fida ti amai, e fida verrò l'ombre ancor*«, bei der man unwillkürlich an Beethoven's „Glücklich allein ist die Seele die liebt" gemahnt wird. Für eine Sängerin mit großer Stimme wäre diese Arie, die nirgends durch alten Zierrat verunstaltet ist, sondern einen dramatischen, gluthvollen Vortrag verlangt, noch heute eine schätzenswerthe Wahl.

Von der Trauercantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrich des Großen" (n. 4[a]) hat sich zwar nur der Singpart mit Baß-Unterlage erhalten (S. 221), allein er genügt, um daraus den Werth der Cantate, die „als ein Meisterstück" und wiederum als „erhabenes Produkt seiner Muse" geschildert wird,[1] zu ersehen, die aber in keinem Verhältniß zu dieser Lobeserhebung steht. Sie besteht aus 3 Sätzen, 1. und 3. Satz Es-dur $^3/_4$ in gleichem Charakter, Mittelsatz As-dur $^3/_4$ Andantino, etwas bewegter. Der Ausdruck und die Führung der Singstimme ist lahm und die Declamation schwunglos und ungenügend. Die Cantate wurde, wie schon erwähnt (I. 267) von dem Baryton-Virtuosen Karl Franz, für den sie geschrieben, in Nürnberg öffentlich vorgetragen; in Leipzig sang sie Mad. Schicht geb. Valdesturla, von Franz begleitet, in einem Gewandhausconcert (S. 222).

Haydn tritt vielleicht in keiner seiner Compositionen so ganz aus sich heraus als in der Cantate »*Arianna a Naxos*« (n. 9), seiner „lieben Arianne", wie er selbst sie nennt (S. 237). Es ist geradezu eine große Opernscene, die uns hier vorliegt, wechselnd mit durchcomponirten Recitativen und Sätzen im Arienstil. Alles

1 Meusel, Museum f. Künstler ꝛc. 1788. — Musikal. Realztg. 1788.

ist tiefempfunden, hochdramatisch und wahr im Ausdruck und läßt einzig nur die Orchesterbegleitung vermissen, für die das Werk wie geschaffen ist und die, wie früher erwähnt, auch schon von fremder Hand versucht wurde. Diese Cantate wurde zuerst im Februar 1791 in London öffentlich von Pacchierotti in einem der *Ladies*-Concerte gesungen und Haydn selbst begleitete am Clavier.[1] Sie wurde mit größtem Beifall aufgenommen und wurde das „musikalische *desideratum*" der Saison. In der Ausgabe von J. Bland, dem Haydn das Autograph geschenkt hatte (S. 235), war sie damals, mit Haydn's Monogramm versehen, auch in seiner Wohnung zu kaufen.[2] Wenn auch unsere heutige dramatische Empfindung tiefer greift, so bleibt die ohnedies mit stetem Beifall aufgenommene „Arianna" noch immer eine würdige und zudem dankbare Aufgabe für eine große Sängerin (Mezzosopranistin). Die ziemlich umfangreiche Cantate enthält einige besonders auffallende geniale Stellen; so u. a. die den Worten angepaßte Nachbildung, wo Arianna die Klippe erklimmt, um Theseus zu entdecken; der enharmonische Ruck (Septaccord auf g mit darauffolgendem As-moll-Accord) mit dem gesteigerten Ausrufe »*Teseo! m'ascolta!*«; der entsprechend düstere Baßgang zu den Worten »*Già più non reggo il pie vacille*«; der frappante Eintritt des Des-dur-Sextaccordes nach C-moll bei dem Rufe »*l'alma tremante!*« Ein Presto mit gesteigertem Ausdruck auf die verzweifelten Worte »*Misera abbandonata! non hò chi mi consola*« beschließt dieses so merkwürdige interessante Werk.[3]

Haydn's Einlagsarien zu Opern bieten kaum Veranlassung zu näherer Bekanntschaft. Sie sind, wie sich wohl erwarten läßt, den Sängern angepaßt, ohne tieferen Gehalt, aber von natürlichem gesundem Fluß und ihrem Eintagszweck entsprechend.

---

1 Pohl, Haydn in London, S. 117. Daß Haydn nur ein einzigesmal in London öffentlich (im Concert der Mara) spielte (siehe S. 23) ist somit zu berichtigen.

2 Das Autograph wurde 1872 in einer Auction von Puttik & Simpson verkauft; die Bemerkung, daß das Werk nicht im Druck erschienen sei, widerlegen außer Bland die Ausgaben von Artaria und Simrock (letztere mit ital., deutschem und franz. Text).

3 Paisiello soll sich über dasselbe mit den Worten *Che porcheria tedesca!* geäußert haben. (Fröhlich, in Ersch und Gruber's Allg. Encyclopädie.)

Nr. 2 ist die nachcomponirte Arie in Haydn's eigener Oper *L'incontro improvviso* (n. 2. S. 196 u. 351). Nr. 3 (bei Breitkopf und Härtel mit italiänischem und deutschem Text erschienen) ist eine gefällige Ariette; dem Andante folgt Presto $^6/_8$ und diesem die Wiederholung der ersten acht Takte, gleichsam als Moralspruch. Nr. 4, dem durchcomponirten Recitativ, reich instrumentirt und voll kecker Züge, folgt F-moll voll Schwung und Leidenschaft. Nr. 5 eine Baßarie im kleineren Stil, aber frisch und, wie bei Haydn immer dem Baßcharakter gemäß. Nr. 6 im heiteren, leichteren Genre ist ohne Zweifel dem Sänger auf den Leib geschnitten; ebenso Nr. 7, das in Presto in $^6/_8$ übergeht. Nr. 8 ist reich instrumentirt; das Ritornell bringen Fagott und Primgeige in Octaven; die Singstimme ist mit leichter Coloratur bedacht. Nr. 10 hat Pathos, Instrumentation reich ausgestattet mit anziehenden Baßgängen; dem Andante folgt Allegro, alles in größeren Zügen. Nr. 11, in $^6/_8$ übergehend, hat frischen Zug, vom Orchester lebhaft unterstützt.

In die Zeit der 80er Jahre fallen auch Haydn's erste Lieder. Wien stand damals auf diesem Gebiete der Musik gegen den Norden Deutschlands weit zurück, wo die beschränkte Arienform der Operette oder des Singspiels unleugbar Einfluß auf die Ausbildung des Liedes hatte. Der Norden hatte nicht nur feine Dichter, Goethe, Gleim, Hagedorn, Gellert, Jacobi, Weiße, Claudius, Hölty, Uz, sondern auch die richtigen Componisten zur Hand, C. Ph. Em. Bach, Benda, J. A. Hiller, Kirnberger, Reese, Krebs, B. Th. Breitkopf (von dem 1770 die ersten gedruckten Lieder Goethe's, ohne dessen Namen, in Leipzig erschienen), J. André, namentlich aber J. F. Reichardt und J. A. Peter Schulz, welche das Lied in seiner volksthümlich einfachen Weise mit künstlerischem Sinn auszubilden bestrebt waren. In Wien finden wir zu gleicher Zeit die bei Artaria, Kurzböck, Joh. Traeg, Rud. Gräffer, Gottfried Friedrich, Löschenkohl im Druck erschienenen Lieder von Jos. Ant. Steffan, Koželuch, Friberth, Beecke, Sterkel, J. A. Hoffmeister, Hackel, Schenk, Stadler (der Name Mozart erschien erst 1790; Gluck's Oden, dem rhetorischen Standpunkt zugehörig, kommen hier nicht in Betracht).

Über Haydn's Lieder dieſer Periode können wir uns kurz faſſen; ein vollgültiges Urtheil wird erſt dann zuläſſig ſein, wenn uns ſeine ſpäteren und ungleich beſſeren Arbeiten dieſer Gattung vorliegen werden, obwohl auch dieſe eine für Haydn ſelbſt, ſowie für die Entwicklung des Liedes untergeordnete Stellung einnehmen.

Haydn kannte die neueren Dichter ſeiner Periode nur wenig und geſtand es gerne zu, daß er ſich in deren Ideenkreis nicht mehr einzuleben vermochte. Da ſein Hauptaugenmerk auf das Strophenlied gerichtet war, hatte er bei der ihm ohnedies ſpärlich zu Gebot ſtehenden Wahl von Gedichten ſeine liebe Noth, denn, wie er klagte, eine Melodie, welche für die erſte Strophe paſſe, füge ſich ſelten zu den folgenden; oft ſei der Sinn in einer Zeile geſchloſſen, aber nicht in der, welche ihr correſpondiren ſollte; man ſei auch nicht ſorgfältig genug in der Wahl der Vokale. Der Mangel litterariſcher Kenntniſſe machte ſich ihm gleich in den erſten 24 Liedern fühlbar; er überließ ſich daher, wie wir ſahen, gänzlich der Wahl und Einſicht ſeines Gönners und Freundes, v. Greiner, an deſſen fein gebildetem Taktgefühl man völlig irre wird, wenn man die Haydn zur Compoſition empfohlenen oder von ihm gebilligten Gedichte überblickt. Mit wenigen Ausnahmen überbieten ſie ſich an Abgeſchmacktheit und kann es nicht überraſchen, wenn Körner, der vielleicht nur von den erſten Serien Lieder von Haydn Kenntniß hatte, dem Herausgeber der „Erholungen“ (?), der Schiller's „Sehnſucht“ in Muſik geſetzt haben wollte und im Begriff ſtand, ſich deshalb an Haydn zu wenden, von Dresden aus an Schiller ſchreibt (29. März 1802): „Ich zweifle nur ob er ein gutes Gedicht verſteht, da er immer in ſehr ſchlechter Geſellſchaft gelebt hat, er habe daher Zelter oder Hurka vorgeſchlagen“.[1] Darauf componirte Hurka das Lied. In England war Haydn dann ſchon wähleriſcher, ſowie auch ſpäter bei ſeinen drei- und vierſtimmigen Geſängen.

Es muß auffallen, daß Haydn, der doch ſonſt, wie wir oft genug ſahen, in ſeinen Compoſitionen den Volkston ſo richtig traf, in ſeinen Liedern, wie es ſcheint, dies nicht einmal beabſichtigte; waren ſie ja doch nur als kleine, dem Augenblick zur Zer-

1 Schiller's Briefwechſel mit Körner. S. 277.

ſtreuung ſinglustiger Dilettanten dienende Kleinigkeiten gedacht. Man ſollte meinen, daß er bei ſeinem einfach menſchlichen naturwahren Empfinden gerade im kleinen Liede Hervorragendes hätte leiſten müſſen. Offenbar fehlte ihm dazu der rechte Anſtoß von Außen. In ſeiner Umgebung, nur auf das inſtrumentale Gebiet und die italiäniſche Oper angewieſen, lag dieſer Zweig der Tonkunſt völlig außer ſeinem Bereich; wohl leuchtet auch hier ab und zu ein ſchwacher höherer Zug auf, allein die Gluth kommt nicht zum Durchbruch. Wie ſehr Haydn von ſeinen erſten Liedern eingenommen war, bezeugt ſein heftiger Ausfall gegen den ihm verhaßten Kapellmeiſter Hofmann,[2] der ihn „bey einer gewiſſen großen weld in allen fällen zu unterdrucken ſuchte“ und aus deſſen „Gaſſenliedern“, in denen „weder Idee, noch ausdruck, und noch viel weniger geſang herrſchet“, er eigens drei Texte[3] wählte und neu componirte „um der nemblichen groß ſeyn wollenden weld den unterſchied zu zeigen“. Haydn meinte ſogar, daß ſeine damaligen Lieder „durch den mannigfaltigen, natürlich ſchönen und leichten Geſang vielleicht alle bisherigen übertreffen werden“ (S. 189). Wer weiß, ob nicht dabei eine (wie man erzählt) mehr als freundſchaftliche Zuneigung zur genannten Francisca, der die Lieder gewidmet waren, im Spiele war, die ihm dann auch die Lieder in roſigerem Lichte erſcheinen ließen. Artaria trug er eigens auf, „dem Hrn. v. Liebe (dem Vater der genannten Schönen) ein in rothem Taffet eingebundenes Exemplar deren liedern“ zu überſchicken.

Haydn liebte es auch, ſeine Lieder ſelbſt in „critiſchen Häuſern“ zu ſingen, denn (wie er ſagt) „durch die gegenwart und den wahren Ausdruck muß der Meiſter ſein Recht behaupten“.

Die zwei erſten Sammlungen ſind noch in der alten Manier auf nur 2 Syſtemen geſchrieben, Singſtimme und Partie der rechten Hand auf dem oberen Syſtem mit Anwendung des damals noch immer gebräuchlichen Sopranſchlüſſels. Die Lieder

---

2 Leopold Hofmann hatte zu dem 1780 bei Kurzböck erſchienenen 3. Heft Deutſcher Lieder für Clavier, herausgegeben von J. Ant. Steffan, 6 Lieder beigeſteuert; die erſten 24 waren von Karl Friberth und Nr. 14 derſelben Goethe's „Veilchen“, das auch Steffan in ſeiner 1. Sammlung (1778) bearbeitet hatte.

3 Siehe themat. Verz. o. Nr. 8. 9. 10. S. 189 ſind irrthümlich die Zahlen 4. 8. 9 angegeben.

haben in der Regel ihre Vor-, Nach- und zerstückelnden Zwischenspiele; doch nicht alle, bei einigen beginnt gleich der Gesang (Nr. 7, 10, 20, 24); anderen fehlen die Zwischenspiele (6, 23). Das melodische Hauptmotiv liegt im ersten Verspaar. Es sind meistens Strophenlieder, die uns vorliegen; nur wenige Lieder sind durchcomponirt und auch dann nur scheinbar, indem bei der Wiederholung nur die Begleitung variirt oder das melodische Motiv der einen Strophe dem der anderen verwandt ist, wie dies in späteren Liedern noch ersichtbarer ist, von denen einige die Mitte zwischen dem kleinen Strophenlied und der ausgeführten Arie halten; andere wieder sind im gewöhnlichen Romanzenton geschrieben, so Nr. 4 und 25.

Von den 24 Nummern[4]) sind wohl die Hälfte für unsere Zeit geradezu ungenießbar oder doch zum mindesten bedenklich und ohne irgend welches Interesse. In der Reihenfolge treten als die besseren Nr. 4—6 hervor; Nr. 4 durch den schelmischen Charakter, Nr. 5 durch seinen hübschen Schluß, Nr. 6 durch einige hübsche harmonische Wendungen. Nr. 8—10 sind jene, mit deren Texte Haydn mit Hofmann in die Schranken trat. Letztere sind allerdings lahm und matt; von den Haydn'schen ist Nr. 8 leicht tändelnd, Nr. 10 das unschuldige Liedchen eines sorgenlosen Burschen; Nr. 9 dagegen ist gekünstelt und schwerfällig.[5]) Nr. 12 ist jenes Lied, bei dem Haydn nicht mit Unrecht fürchtete, daß es bei der Censur beanstandet werden könnte, was ihm leid sein würde, da er eine „ausnehmend gut passende Aria" darauf gemacht habe (S. 188). Das Liebespaar Rosilis und Hyles pflegen hier am Bach unter blühenden Ästen der Ruhe. Die Mutter kam, die Tochter rief: „Es ist geschehen; Ihr könnt nun wieder gehen"! Dies war das letzte jener der „Freulen Francisca Liebe Edle v. Kreutznern aus besonderer Hochachtung und Freundschaft gewidmeten" Lieder.

---

4 Die in der Peters'schen Ausgabe (Heft 1351) enthaltenen Lieder sind S. 188, Anm. 1 und S. 206, Anm. 18 erwähnt. Bei der letzteren Angabe deuten die Nrn. 1. 2. 3 ꝛc. auf das 2. Dutzend des them. Verz. also Nr. 13. 14. 15 ꝛc.

5 Nr. 9 ist im „Bazar", Beilage 12 (1871, 26. Juni) als „eine bisher unbekannte Composition Haydn's" mitgetheilt und zwar mit ungarischem Text („*Mat búsulsz árva szivem*") und der deutschen Übersetzung („Was trauerst du verwaistes Herz").

Mit Nr. 16 hat Haydn endlich sich selbst gefunden; hier finden wir wieder eine seiner bestrickenden volksthümlichen Melodien. Und er hat die Nummer nicht umsonst geschrieben, denn er benutzte sie, Note für Note, zum Andante seiner „Jagd-Symphonie" (Nr. 40).[6] — Das genannte Liedchen wird aber weit überragt von Nr. 22, einem Muster musikalischer Komik. Lessing's Epigramm, ein Loblied auf die Faulheit, traf bei Haydn ins Schwarze. Er, der sein Lebelang der Fleiß selbst war, soll nun die Faulheit besingen. Das war die rechte Aufgabe für eine Natur, die zu Zeiten auch die Kehrseite von Einfalt und Gemüth zu zeigen wußte. Guten Muthes beginnt das Loblied; doch schon nach wenigen Takten sucht ein, gleich einem Bleigewicht abwärts sich schleppender chromatischer Gang ihm den Weg zu vertreten und so sucht auch der von Gähnen unterbrochene Gesang die Tiefe. Energisch rafft sich derselbe Gang wieder aufwärts, die Trägheit zu überwinden; die Harmonie nimmt verzweifelte Anläufe, reckt und streckt sich und wird fast feierlich. Vergebens: sie sinkt in sich selbst zusammen und erstirbt im eigenen Pfuhl.

Eine gleichzeitige Kritik sagt über die ersten 12 Lieder:

„Eines Haydn sind diese Lieder nicht würdig. Vermuthlich hat er aber nicht die Absicht gehabt, seinen Ruhm dadurch zu vergrößern, sondern nur den Liebhabern und Liebhaberinnen von einer gewissen Klasse ein Vergnügen damit zu machen. Niemand wird daher daran zweifeln, daß Herr H. diese Lieder hätte besser machen können; wenn er gewollt hätte. Ob er es nicht gesollt hätte, ist eine andere Frage."[7]

---

6 Hat Haydn hier ein Lied instrumental benutzt, so ließen sich im umgekehrten Fall zu so manchen langsamen Sätzen seiner Symphonien Worte schreiben, so zu den Themen S. 266 A-dur, 268 und namentlich S. 274 F-dur, das einem gemüthvollen Dichter ganz besonders empfohlen sei. Der Text von Nr. 16 findet sich auch in Beethoven's „Seufzer eines Ungeliebten" (Nottebohm, themat. Verz. S. 185 f.).

7 C. F. Cramer's Magazin d. Musik, 1783, I. S. 456. Musikal. Almanach für Deutschland auf das J. 1783 [J. N. Forkel], S. 17.

Beilagen.

I.

Verzeichniß
der Opern, Academien, Marionetten und Schauſpiele,
welche vom 23. Jan. bis 22. Dec. 1778
auf der Hochfürſtl. Bühne
in Eſterház
gegeben worden ſind.[1]

Januar.

25. „Die Grenadiere", eine Comedie. „Polyphemus".
27. „Arlequin der Hausdieb", eine Pantomime, von Mr. Bienfait und Hrn. Chriſtl.
28. „Arlequin als Todtengerippe", eine Pantomime, von denſelben.
30. Academie: Sinfonia; Aria von Mme. Poſchwa; Concert von Mr. Hirſch (Flöte); Aria von Mr. Dichtler; Sonate von Mr. Luigi (Violiniſt Tomaſini); Sinfonia von Vanhal; Aria von Mme. Prandtner: dito von Mr. Bianchi; Sinfonia.

Februar.

1. »*Il finto pazzo*« (Oper von Piccini).
3. »*Academia musica*«.
5. »*Il finto pazzo*«.
10. „Die Grenadiere", eine Comedie. „Bellandra".
11. Academie: Sinfonia: Aria von Mr. Bianchi; Concert von Mr. Roſetti (Violiniſt); Divert. von Pichl; Aria von Mr. Dichtler; Concertino von Pichl; Aria von Bianchi; Sinfonia von Mr. Haydeu.
22. »*Academia musica nell' Appartamento*«.
24. *detto.*
26. *detto.*

März.

10. Fing die Pauli'ſche Truppe an mit den „Falſchen Vertraulichkeiten" in 3 Aufzügen.
11. „Arnaud", ein Drama in 2 A.; „Der Graf Althaus", ein Luſtſpiel in 3 A. Darinnen treten auf Mr. Ulrich und Bachmeyer.

---

1 Siehe S. 14. — Die Opernvorſtellungen fallen faſt alle auf Sonntag und Donnerſtag.

12. »*Il Barone di Rocca antica*« (Oper von Salieri).
13. „Trau, ſchau, wem". Es traten auf die Schwarzwaldiſchen.
14. „William Buttler", in 5 Aufz.
16. „Die verſtellte Kranke" (Luſtſpiel von Molière?)
17. „Emilia Galotti", in 5 A.
18. „Der Edelknabe" und „Jeny oder die Uneigennützigkeit".
21. Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht: „Henriette" oder „Sie iſt ſchon verheirathet" (Luſtſpiel in 5 A. von Großmann).
22. »*Il Barone di Rocca antica*«.
23. „Der Gläubiger", ein rührendes Luſtſpiel in 3 A.
24. „Die Haushaltung nach der Mode", eine Farce in 5 A.
26. „Der Poſtzug" in 2 A. und „Wilhelmine".
27. u. 28. Wegen dem Winde nichts.
29. »*La buona figliuola*« (Oper von Piccini). Trat auf M. Lamberti.
30. „Die Schule der Freigeiſter" und „Das doppelte Hinderniß".
31. „Die Subordination".

April.

1. „Die drei Zwillingsbrüder".
2. „Das Soldatenglück".
3. „Der Juriſt und der Bauer" (Luſtſpiel von Rautenſtrauch) und „Der Nachtwächter".
4. „Die Feuersbrunſt".
5. »*Il finto pazzo*« (ſiehe 1. Febr.).
6. „Das Duell" und „Die Windmühle".
7. „Der zu gefällige Ehemann".
8. „Der Kühehirt" und „Der dankbare Sohn".
9. »*Arcifanfano*« (Oper von Gaßmann).
10. „Miß Fannis" in 5 A.
11. „Der Schneider und ſein Sohn".
12. „Die Mütter".
20. „Montroſe und Surrey", in 5 A. Trat auf Hr. Meyer.
21. „Der Schubkarren des Eiſigbändlers".
22. „Elfriede". Trat auf Hrn. Meyer's Schweſter, nachmalige Dittelmeyer.
23. »*Arcifanfano*« (ſiehe 9. Apr.).
24. „Der Todte ein Bräutigam" und „Der Bettelſtudent".
25. „Miß Jenny Warton".
26. „Der Tambour zahlt alles" und „Criſpius Liebesſtreiche".
27. „Sophie" oder: „der gerechte Fürſt". Trat auf Hr. Meyer.
28. „Der Zerſtreute".
29. „Der Graf von Sonnenthal" und „Der Bettler".
30. »*Arcifanfano*« (ſiehe 9. April).

Mai.

1. „Burlie, Diener, Vater und Schwiegervater".
2. „Die Zwillingsbrüder".
3. »*La sposa fedele*« (Oper von Guglielmi). Trat auf Mme. Ripamonti.
4. „Der Deſerteur" und „Der Kapaun", eine Burleske.
5. „Clementine", in 5 A.
6. „Die unähnlichen Brüder".
7. »*La buona figliuola*« (ſiehe 29. März).
8. „Emilie Waldegrau".
9. „Die neue Weiberſchule".
10. »*La buona figliuola*«.
11. „Die Gunſt des Fürſten", in 5 A.
12. „Nicht alles iſt Gold, was glänzt".
13. „Der Stolze", oder: der „Majoratsherr".
14. »*La buona figliuola*«.

15. „Der Hausvater“, in 5 a. (a. d. Franz. des Diderot).
16. „Das ländliche Hochzeitsfeſt“. Marionette (v. Pauersbach).
17. „Der Teufel ſteckt in ihm“ und „Herkules in der Hölle“.
18. »*La sposa fedele*« (ſiehe 3. Mai). Trat auf Mr. Totti.
19. „Das ländliche Hochzeitsfeſt“, Marionette.
20. „Die drei Zwillinge“.
21. »*La sposa fedele*«.
22. „Der Weſtindier“ (a. d. Engl.)
23. „Gabriele von Monte Vecchio“.
24. »*Arcifanfano*«.
25. „Der Spleen“, in 5 A.
26. „Emilie“, oder: „die Treue“ und „Lipperl der Weiberfeind“.
27. „Pamelen's“ 1. Theil.
28. »*La sposa fedele*«.
29. „Der Deſerteur aus Kindesliebe“ (Schauſp. v. Stephani).
30. „Stella“ in 5 A. von Goethe.
31. »*La Frascatana*« (Oper von Paiſiello).

Juni.

1. „Minna von Barnhelm“ Luſtſp. in 5 A. (von Leſſing).
2. „Das ländliche Hochzeitsfeſt“, Marionette.
3. „Der Furchtſame“.
4. »*Arcifanfano*«.
5. „Die drei Zwillingsbrüder“.
6. „Toyel“ (?) in 5 A.
7. »*La sposa fedele*« (war am Pfingſtſonntag).
8. „Der verlorene Sohn“.
9. „Dürumel“, oder: „der Deſerteur“.
10. „Der Ungar in Wien“.
11. »*La Frascatana*«.
12. „Darf man ſeine Frau lieben“.
13. „Tankred und Sigismunda“.
14. »*Arcifanfano*«.
15. „Der Bediente, Nebenbuhler ſeines Herrn“ und „Sind Manns- oder Weibsperſonen ſtandhafter in der Liebe“.
16. „Henriette“ oder: „Sie iſt ſchon verheirathet“.
17. „Der Miniſter“.
18. »*La sposa fedele*«.
19. „Der Zerſtreute“.
20. „Die ſeltſame Eiferſucht“.
21. »*La sposa fedele*«.
22. „Medon“, oder: „die Rache des Weiſen“.
23. „Der Edelknabe und Jenny“.
24. „Die Stimme der Natur“ und „Der Herr Vetter“.
25. »*La Frascatana*«.
26. „Der Galeerenſclave“.
27. „Julie und Romeo“.
28. „Die unſichtbare Dame“ und ein Nachſpiel.
29. „Der Schuſter und ſein Freund“.
30. „Die verliebten Zänker“.

Juli.

1. „Der engliſche Waiſe“ und „Die Batterie“.
2. »*Arcifanfano*«.
3. „Pamelen's“ 2. Theil.
4. „Adelſon und Salvini“.
5. »*La sposa fedele*«.
6. „Der unvermuthete Zufall“.
7. „Die dankbare Tochter“ und „Die Parodie“.
8. „Der Graf von Hohenwald“.
9. »*La sposa fedele*«.
10. „Der zu gefällige Ehemann“.
11. „Der Bürger“ ein Trauerſpiel.
12. »*L'Astratto*« (Oper von Piccini).
13. „Die Wahl“ und „Die Nacht“.
14. „Das ländliche Hochzeitsfeſt“, Mar.
15. „Sidny u. Sylly“ (Drama in 5 A.).
16. „Der gerechte Fürſt“.
17. „Der Krieg“, oder: „die Soldatenliebe.“

August.

Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht.

26. „Maria Wallburg".
27. »*La sposa fedele*«.
28. „Der Barbier von Sevilien" (oder: „Die unnütze Vorsicht", Luſtſpiel von Beaumarchais.)
29. „Geſchwinde, ehe man es erfährt".
30. »*L'Astratto*«.
31. „Pamelen's" 3. Theil.

September.

Bei der Zurückkunft Sr. Durchlaucht von Wien.

8. „Die Wohlthaten unter Anverwandten".
9. „Wie man die Hand umkehrt".
10. »*Il geloso in cimento*« (Oper v. Anfoſſi).
11. „Ariſt, oder der ehrliche Mann".
12. „Der Graf von Olsbach".
13. »*Il geloso in cimento*«.
14. „Der Schneider und ſein Sohn", und ein Nachſpiel.
15. „Dido", Marionette.
16. „Die falſchen Vertraulichkeiten".
17. »*L'Astratto*«.
18. „Die Poeten nach der Mode"
19. „Der Hochzeitstag", ein Trauerſpiel in 5 A.
20. »*La sposa fedele*«.
21. „Die Wirthſchafterin" und „Der Kühehirte".
22. „Die verliebten Zänker".
23. „Der Bettler" und „Der Bettelſtudent" (oder: „Das Donnerwetter", Luſtſp. in 2 A.)
24. »*La Frascatana*«.
25. „Verwirrung über Verwirrung".
26. „Stella", von Goethe.
27. »*Frascatana*«.
28. „Die Grafen von Sonnenfels" u. „Der Herr Gevatter".
29. „Minna von Barnhelm".
30. „Wie man eine Hand umkehrt".

Oktober.

1. »*La buona figliuola*«.
2. „Miß Burton, oder das Landmädchen".
3. „Fanny, oder der Schiffbruch".
4. „Der Gläubiger".
5. „Die ungleichen Mütter".
6. „Der Diener Nebenbubler" und „Der ungegründete Verdacht".
7. „Der gute Ehemann".
8. »*La Frascatana*«.
9. „Die Unbekannte".
10. „Adelſon und Salvini".
11. »*La Frascatana*«.
12. „Trau, ſchau, wem".
13. „Der Ungar in Wien".
14. „Der Poſtzug" und „Der Selbſtmord".
15. „Der Schubkarren des Eſſigbändlers" (Drama von Mercier).
16. „Die ſeltſame Probe" und „Die Feldmühle".
17. „Derby", ein Trauerſpiel.
18. »*Il geloso in cimento*«.
19. „Nicht alles iſt Gold was glänzt".
20. „Clementine" (Trauerſp. a. d. Frz.
21. „Der verlorene Sohn".
22. »*La buona figliuola*«.
23. „Der Todte ein Bräutigam" und „Der Herr Gevatter".
24. „Emilia Waldegrau".
25. »*La sposa fedele*«.
26. „Das Findelkind" (Luſtſp. v. Brühl.
27. „Der Schuſter und ſein Freund" und „Die Stimme der Natur".
28. „Das gerettete Venedig".

Hiermit ſchloß die Pauli und Maveriſche Truppe ihre Schauſpiele in Eſterhäz.

29. »*L'Astratto*«.
30. Fing die Diwaldiſche Truppe an mit „Amalie oder die Leidenſchaften". Es traten auf Mlle. Knapp und die Meſſrs. Bartly, Schilling, Durſt und Weiß.
31. „Die Wildpretſchützen" und „Der Tempel der Venus". Traten auf Hr. Menniger, Mad. Soliman und Mlle. Biwald.

November.

1. „Der Hausregent".
2. „d'Arnaud" und „Pygmalion".
3. „Der Schwätzer".
4. „Die ſchöne Wienerin" (Luſtſpiel von Weidmann).
5. »*La Frascatana*«.
6. „Eugenie".
7. „Die Bekanntſchaft im Bade".
8. „Der Deſerteur aus Kindesliebe".
9. „So muß man mir nicht kommen".
10. „Der Entſatz von Wien".
11. „Der Geſchmack der Nation".
12. »*L'Astratto*«.
13. „Die ſchöne Wienerin".
14. „Die Kindesmörderin".
15. »*L'Astratto*«.
16. „Der Weſtindier".
17. „Die Frau als Courier" und „Das Geſpenſt auf dem Lande".
18. „Die Bekanntſchaft auf der Redoute", und „Der unbekannte Wohlthätige".
19. „Die verſtellte Kranke".
20. „Montroſe und Surrey". Trat auf Mr. Morocz.
21. „Die Batterie" und „Der Gewürzkrämer".
22. »*La Locanda*« (Oper von Gazzaniga).
25. „Emilia Galotti".
26. »*La Locanda*«.
27. „Der Graf Waltron".
28. „Der betrogene Vormund".
29. „Amalie, oder die Leidenſchaften".
30. „Richard der Dritte".

Dezember.

1. »*La Locanda*«.
2. „Der Kobold" und „Der Soldat".
3. „Der Schwätzer".
4. „Der Geſchmack der Nation."
5. „Louiſe, oder der Sieg der Unſchuld".
6. »*Il geloso in cimento*«.
7. „Alle irren ſich".
8. »*Il geloso in cimento*«.
9. „Alle haben recht".
10. „Nancy, oder die Schule der Eheleute".
11. „Die Gunſt des Fürſten".
12. „Die reiſenden Comödianten" und „Odoardo".
13. „Der Bettelſtudent" und „Der todte Herr Bruder".
14. „Der Graf von Olsbach".
15. „Der Teufel an allen Ecken".
16. „Die reiche Frau".
17. „Es iſt nicht alles Gold was glänzt."
18. „Der Gefühlvolle".
19. „Der Schein betrügt, oder der gute Mann".
20. „Die Wildpretſchützen".
21. „Der Juriſt und der Bauer" und „Der Einſiedler".
22. „Olivie", ein Trauerſpiel (von Brandes.

II.

Verzeichniss der Mitglieder der fürstl. Esterhazy'schen Musikkapelle (nach der Zeit ihres Eintritts). 1761—1790.

Abkürzungen: V. = Violine, Vcll. = Violoncell; Contrab. = Contrabaß; Fl. = Flöte; Ob. = Oboe; Fag. = Fagott; W. = Waldhorn; Tr. = Trompete; Org. = Orgel. — Op. = Oper; K. = Kirchenchor, S. = Sopran; T. = Tenor; B. = Baß.

a. Orchester.

Novotny, Joſ.[1] (V., ſiehe K.) 1736—65, † 1765.

Sturm, Joh. Adam[2] (V., Pauke) 1737—71, † 1771.

Kühnel, Anton (Contr., ſiehe K.) 1744—65.

Rigſt, Franz[3] (V., ſiehe K.) 1760—72.

Grießler, Melchior (V., ſiehe Op. und K.) 1761—90, † 1792.

Weigl, Joſ.[4] (Vcll.) 1761—69.

Heger, Joh. G., (V.) 1762—66.

Guarnier, Franz (V.) 1762—65.

Tomaſini, Aloys[5] (V.) 1762—90, † 1808.

Burgſteiner, Joſ. (V., ſiehe K.) 1766—90.

Küffel, Ignaz (Vcll.) 1768—72.

Blaſchek, Joſ. (V.) 1769—72.

Süſſig, Chriſtoph (V., Vcll.) 1769—70, † 1770.

Lidl, Andreas[6] (Baryton) 1769—74.

Marteau, (recte Hammer) Xav.[7] (Vcll.) 1771—78.

Krumpholtz, Joh. Bapt.[8] (Harfe) 1773—76.

Ernſt, Joh. Mich.[9] (V., ſiehe K.) 1776—90.

Hoffmann, Joſ. (V.) 1776—81.

Roſetti, Antonio[10] (V.) 1776—81.

Dietzl, Joh. (Contrab.) 1776—90.

Ripamonti, Franciſc. (V.) 1778—80.

Kraft, Anton[11] (Vcll.) 1778—90.

---

1 Zugleich Organiſt und Buchhalterei-Kanzliſt, ſiehe I. S. 261.

2 Siehe Bd. I. S. 214.

3 Notiz vom J. 1760: „Muß den Chor frequentiren; bei der Tafelmuſique und zum Notencopiren ſich gebrauchen laſſen"; wurde dann Eiſenſtädter Kaſtner und ſpäter Rentmeiſter.

4 Wurde Mitglied des Hoftheater-Orcheſters und der Hofkapelle in Wien, ſtarb 1820; Haydn war ſein Taufpathe (vergl. I. S. 264 f.)

5 Siehe Bd. I. S. 261 f.; II. S. 17.

6 Siehe S. 18. 7 Siehe S. 18. 8 Siehe S. 101.

9 Ernſt war bis 1813 in der Kapelle; ſeine zahlreichen Kirchencompoſitionen ſind im Eiſenſtädter Muſik-Archiv aufbewahrt.

10 Siehe S. 104. 11 Siehe S. 104.

Polzelli, Antonio[12] (V.) 1779—90.
Bertoja, Val. (V.) 1780—88.
Meſtrino, Nicolò[13] (V.) 1780—85.
Menzl, Franz (V.) 1781—82.
Fux, Peter[14] (V.) 1781—82.
Toſt, Johann[15] (V.) 1783—89.
Mraw, Franz[16] (V.) 1784—86.
Griſi, Attilio (V.) 1786—90.
Hirſch, Leop. (V.) 1786—90.
Fuchs, Joh. Nep.[17] (V.) 1788—90.
Weber, Fridolin[18] (V.) 1. Apr. bis Ende Sept. 1788.
Tauber, Clemens (Vcll.) 1788—90.

Harmonie.

Kapfer, Joh. G. (Ob.) 1761—69.
Kapfer, Joh. Mich. (Ob.) 1761—69.
Schwenda, Georg (Fag., Contrab.) 1761—65.
Hinterberger, Joh. (Fag.) 1761—78.
Siegl, Franz (Fl.) 1762—69.
Knoblauch, Joh. (W.) 1762—65, † 1765.
Steinmüller, Thadd.[1] (W.) 1762—72.
Reiner, Franz (W.) 1763.
Franz, Karl[2] (W., Baryt.) 1763—76.
Diezl, Joſ. (W., Contrab.) 1776—90.
May, Johann (W.) 1765—72.
Stamitz, Franz (W.) 1765.
Schieringer, Karl (Fag., Contrab.) 1767—90, † 1791.
Colombazzo, Vitt.[3] (Ob.) 1768—69.
Pohl, Zacharias (Ob.) 1769—81, † 1781.
Oliva, Joſ. (W., V.) 1769—90.
Pauer, Franz (W., V.) 1769—90.
Chorus, Karl (Ob.) 1771—76.
Peczival, Caspar (Fag.) 1771—90.
Hirſch, Zacharias (Fl.) 1776—90.
Drobney, Ig. (Fag.) 1776—78.
Griesbacher, Ant. (Klar.) 1776—78.
Griesbacher, Raimund (Klar.) 1776—78.
Poſchwa, Ant. (Ob.) 1776—79.
Schandig, Albr. (Ob.) 1776—82.
Hollerieder, Joh. (W., V.) 1776—80.
Rupp, Martin (W.) 1777—81.
Peſchko, Joh. (Tr.) 1780—81.
Eckhardt, Ant. (W.) 1780—81.
Markl, Lorenz (Tr.) 1780.
Mayer, Ant. (Ob.) 1781—90.
Steiner, Joſ. (Fag.) 1781—90.
Makovecz, Joh. (W.) 1781—82.
Chieſa, Natale (N.) 1782—87.
Hörmann, Joh. (W.) 1782—86, † 1786.
Scolari, Dom. (Ob.) 1783.
Czerwenka, Franz (Fag.) 1783—89.
Nickl, Matth. (W.) 1786—90.
Lendway, N. Gabr. (W.) 1787—90.

b. Oper.

Die mit * bezeichneten Mitglieder ſangen in Haydn's Opern.

*Friberth, Karl[1] (T.) 1759—76.
*Grießler, Melchior (B. auch K.) 1761—90, † 1792.
*Dichtler, L.[2] (T.) 1763—90, † 1799.
*Specht, Chriſtian[3] (V. auch Bratſche, ſiehe K.) 1768—90.

---

12 Siehe S. 89. 13 Siehe S. 18.
14 Seit 1787 in der kaiſerl. Hofkapelle, geſt. 1831 (ſiehe S. 18).
15 Siehe S. 71 und 77. 16 Siehe S. 18.
17 Seit 1802 fürſtl. Vice-Kapellmeiſter, nach Haydn's Tod Kapellmeiſter, ſtarb am 29. Oct. 1839 und liegt mit Haydn in einem und demſelben Gruftgewölbe.
18 Siehe S. 203. 1 Siehe I. S. 266. 2 Siehe I. S. 267.
3 Trat ins Hofopern-Orcheſter in Wien, ſtarb 1792.
1 Siehe I. S. 270. 2 Siehe I. S. 271.
3 Hatte auch die Claviere zu ſtimmen und die Kunſtuhren aufzuziehen.

*Lambertini, Giac. (B. *Virtuosa di canto*) 1769—80.
*Bianchi, Benedetto (T.) 1776—90.
*Gherardi, Pietro (Alt) 1776—78.
*Ungricht, Vitus (T.) 1776—89.
*Jermoli, Gugl. (T.) 1777—81.
*Totti, Andreas (B.) 1778—82.
Totti, Giuseppe 1778—90.
*Peschi, Antonio (B.) 1779—82.
Rossi, Luigi (B.) 1779—81.
Morelli, Bartholom. 1780—90.
Crinazzi, N. 1781.
*Braghetti, Prospero 1781—90.
Pasquale, di Giovanni 1781.
*Moratti, Vincenzo 1781—90.
*Speccioli, Antonio 1782—85.
*Negri 1782—84.
*Manbini, Paulus 1783—84.
Benedict, 1784—86.
Nencini, Santi (B.) 1785—90.
Paoli, Gaetano de 1788—90.
Prizzi, Aloysius 1788—90.
Amici, Giuseppe, März 1790.
Majeroni, Pietro, März 1790.
Martinelli, Philippo, Aug. 1790.

---

*Jäger, Eleonore (A. siehe K.) 1755—76, † 1793.
*Fux, Barbara, sp. verehl. Dichtler[1] (S., siehe K.) 1775—76, † 1776.
*Scheffstoß, A. M., sp. verehl. Weigl[2] (S.) 1760—69.
*Spangler, M. Magdl., sp. verehl. Friberth[3] (S.) 1768—76.
*Cellini, Gertr., *Virtuosa di canto* A.) 1769—72.
*Puttler, Marianna (S) 1776—78.
Trever, Marie Elis. (S.) 1776—78.
*Prandtner, Marie El. (S.) 1776—80, † 1780.
*Poschwa, Kath. (S.) 1777—79.
Tauber, M. Anna[4] sp. verehl. Pauersbach (S.) 1778.
*Zannini, Anna (S.) 1778—79.
*Jermoli, Anna (S.) 1777—81.
*Ripamonti, Barbara[5] (S.) 1778—86.
*Polzelli, Luigia[6] (S.) 1779—90.
*Valbesturla, Constanza[7] (S.) 1779—85.
*Tavecchia, Amal. Ther. (S.) verm. mit dem Waldh. Eckhardt 1780—81.
*Bologna, Maria[8] d. ä. (S.) 1781—84, † 1784, 17. Mai in Esterház.
*Bologna, Metilde (S.) 1781—90.
Raimondi, Anna (S.) 1781—82.
*Speccioli, Mar. Ant. (S.) 1782—85.
Delicati, Margherita (S.) 1785—87.
Saffi, Barbara (S.) verm. mit Nencini 1786—89.
Benvenuti, Barbara (S.) 1788—89.
Bianchi, Thereſia (S.) verm. mit Al. Prizzi 1788—90.
Zecchielli, Maria 1789.
Melo, Thereſia, Juli 1790.

c. Kirchenchor (in der Schloßkirche).

Diezl, Joſ., Schulmeiſter (T.) 1753—77, † 1777.
Grießler, Melchior (B.) 1761—90.
Haydn, Johann[1] (T.) 1765—90.
Specht, Chriſtian (B.) 1777—90.

---

1 Siehe I. S. 271. 2 Siehe I. S. 265. 3 Siehe I. S. 271.
4 Siehe S. 9 und 19. 5 Siehe S. 19. 6 Siehe S. 89 ff.
7 Siehe S. 20. 8 Siehe S. 20.
1 Siehe I. S. 245.

Jäger, Eleonore (A.) 1755—76.
Fux, Barbara (S.) ſ. Op. 1757—76.
Scheſſtoß, A. Mar. ſiehe Op. 1760—69.
Ullmann, Franziska (A.) 1768—69.
Grießler, Eliſ. (A.) ſp. verehel. Wutkovátz 1769—82.
Grießler, Joſepha (A.) 1782—90.
Pilhofer, Barbara (S.) 1782—88.
Purghardt, Clara (S.) 1782—87.

Novotny, Joh., Org., ſiehe Orch. 1736—65.
Novotny, Franz, Org. 1765—73, † 1773.
Diezl, Joſ. (ſiehe oben), Org. 1773—77, † 1777.
Haydn, Joſ., als qua Organista[2] 1773—90.
Fuchs, Joh. Georg, Schloß-Schulmeiſter 1779—90, † 1810.
Kühnel, Anton (Contrb.) ſiehe Orch. 1744—65.
Nigſt, Franz (B.) ſiehe Orch. 1760—72.
Burgſteiner, Joſ. (B.) 1766—90.
Ernſt, Michael (B.) 1774—90.
Koſchwitz, Joſ. (B.) 1774—77.
Der Stadt-Thurnermeiſter und ſeine Geſellen.

III.

Verzeichniss der in den Jahren 1767—1790 auf den Theatern nächſt der Burg, nächſt dem Kärnthnerthor und in Schönbrunn (Luſtſchloß) zum erſtenmale aufgeführten Opern und Singſpiele.

(B. = Burgtheater; K. = Kärnthnerthortheater.)

1767.

25. Febr. (B.) **L'Albagia smascherata** —?
9. Sept. (B.) **Partenope,** *Festa teatrale* (Metaſtaſio) — Haſſe.
(Zur Verlobung Ferdinand IV., Königs beider Sicilien, mit Marie Joſephine Gabriele, Erzherzogin von Oeſterreich, † als Braut 1767 zu Schönbrunn).
12. Sept. (Schönbrunn) **Il Marchese villano** (zu derſelben Feier) — Galuppi.
5. Oct. (B.) **Amor und Psyche** — Gaßmann.
26. Dec. (B.) **Alceste,** *tragedia per musica* (Calzabigi) — Gluck.
(Wegen Richtigſtellung des Datums ſiehe S. 119, Anm. 4.)

1768.

5. Jan. (B.) **La notte critica** — Gaßmann.
(B.) **La mogile padrona** — Giuſ. Scarlatti.
(B.) **La Cecchina, ossia La buona figliuola** (Goldoni) — Piccini.
(B.) **La Cascina** (Paſticcio).

---

2 Siehe S. 61.

1769.

23. Jan. (K.) **La Pescatrice** — Piccini.
(B.) **I viaggatori ridicoli** — Gaßmann.
(B.) **Piramo e Tisbe**, *Intermezzo tragico a 3 voci* — Haſſe.

1770.

(B.) **Il villano geloso** — Galuppi.
(B.) **Le donne letterate** (Boccherini) — Salieri.
(B.) **L'amore innocente**, *Pastorale* — Salieri.
(B.) **L'amore artigiano** (Goldoni) — Gaßmann.
3. Nov. (B.) **Paride ed Elena**, *dramma per musica* — Gluck.

1771.

(B.) **La moda ossia i scompigli domestici** (Paſticcio).
» **Il filosofo inamorato** — Gaßmann.
» **Il finto pazzo per amore** — Piccini.
» **Don Chisciotte della Manica** — Paiſiello.
» **La contadina fedele**, *burletta* — Sarti.
» **Don Chisciotte alla nozze di Gamazzo**, *festa teatrale* (Boccherini) — Salieri.
» **Il tutore e la pupilla** — ?
» **Il Ciarlone**, *op. bernasca* (Giuſ. Avos) —?
» **La Pescatrice** (Goldoni) — Gaßmann.
» **La Contessina** (Calzabigi) — Gaßmann.
» **Lo sposo burlato** — Piccini.
» **L'impresa d'opera** — Guglielmi.
» **L'incognita perseguitata** — Piccini.
» **Armida** — Salieri („Schüler Gaßmann's, ein Verſuch").
» **Il maestro di capella** — Floriano Giov. Deller.
» **Il pazzo Don Narcisso: Il tanfarone: Il buon marito**, Zwiſchenſpiele.

1772.

Abwechſelnd in beiden Theatern:
29. Jan. **La Fiera di Venezia** (Boccherini) — Salieri.
21. Apr. **Le finte gemelle** — Piccini.
12. Mai. **Il Barone di rocca antica**, *Intermezzo* (Abbé Petroſellini) — Salieri.
23. Juni. **I Rovinati** (Boccherini) — Gaßmann.
18. Juli. **La Diavolessa** — Bartha.
12. Aug. **L'Americano** — Piccini.
22. Sept. **La Locanda** — Gazzaniga.
21. Oct. **La vecchia rapita** *dr. eroi-comico* (Parodie, Boccherini) — Salieri.

1773.

3. Febr. **La casa di campagna** — Gaßmann.
12. Apr. **Il Conte baggiano**, *Intermezzo* (Paſticcio).

11. Mai. **L'Amore soldato** (Taſſis) — Felici.
8. Juni. **La locandiera** (Poggi) — Salieri.
20. Juli. **Il puntiglio amoroso** (Gozzi) — Galuppi.
31. Aug. **Methilde ritrovata** (Cellini) — Anſoſſi.
9. Dec. **L'isola disabitata** (Goldoni) — Joſ. Scarlatti (zuerſt 1757).

1774.

1. Jan. **La calamità de'cuori** (Gamerra) — Salieri.
4. Apr. **L'isola d'Alcina** (Bertati) — Gazzaniga.
17. Mai. **Il tamburro notturno**, *dr. gioc.* — Paiſiello.
25. Mai. **Il geloso in cimento** (Bertati) — Anſoſſi.
La donna soldato — Gazzaniga.
1. Juni. **L'Astratto, ossia Il giuocator fortunato** (Petroſelini) — Piccini.
19. Juni. **L'amore in campagna**, *Interm. past.* — Borghi.
3. Aug. **La Schiava amorosa**, *Interm.* — Borghi.

1775.

17. Jan. **L'inimico delle donne** — ?
29. Apr. **La Frascatana** (Devigni) — Paiſiello.
13. Juni. **La finta giardiniera** — Anſoſſi.
15. Juli. **Il duello** (Lorenzi) — Paiſiello.
9. Sept. **La finta scena** (Gamara) — Salieri.
26. Oct. **L'innocente fortunata** — Paiſiello.
12. Dec. **Don Anchise di Campanone** — Paiſiello.

1776.

Im Kärnthnerthor-Theater Vorſtellungen der Geſellſchaft Böhm und Noverre 17. April bis 17. Juni. Singſpiele: Anton und Antoinette — Goſſec; Der Deſerteur, Der Faßbinder — Monſigny; Der Freund des Hauſes, Der Huron, Lucile, Der Prächtige, Das redende Bild, Walder, Zemire und Azor, Die zween Geizigen — Grétry; Der Hufſchmied, Der verſtellte Gärtner — Philidor; Das Roſenmädchen von Salency — Duny; Robert und Kalliſte — Guglielmi; Der Ärndtekranz, Die Jagd, Die Meſſe — Hiller; Der Dorfdeputirte — Wolf; Die Pilgrimme von Mekka — Gluck; Das Schnupftuch — Bichler; Der Sklavenhändler von Smyrna — Holly; Zemire und Azor — Baumgartner.

Italiäniſche Opern an beiden Theatern:

Le nozze deluse — Tozzi.
Le sposa fedele — Guglielmi.
29. Juli. **Daliso e Delmita** — Salieri.
L'avaro — Anſoſſi.
17. Nov. **Le due contesse** — Paiſiello.
14. Dec. **La donna istabile** — Anſoſſi.
31. Dec. **Piramo e Tisbe** — Ranzzini.

1777.

12. Jan. (K.) **La vera costanza** — Anfoſſi.
9. Apr. (B.) **La buona figliuola** (ſiehe 1768) — Piccini.
19. Juni (K.) **Orlando Paladino** — Anfoſſi (?).
10. Juli (K.) **La contadina ingentilita** — (?)
7. Aug. (K.) **Il Marchese carbonaro** — Gazzaniga.
21. Aug. (K.) **Il convitato di pietra** — Righini.
8. Oct. (K.) **Le gelosie villane** — Sarti.
15. Oct. (K.) **Armida** — Naumann.
? (K.) **Isabella e Rodrigo** (Bertati) — Anfoſſi.

1778.

Deutſches National-Singſpiel im Burgtheater (Hof- und Nationaltheater) ſeit 17. Febr.: Die Bergknappen, Die Apotheke — Umlauf; Diesmal hat der Mann den Willen — d'Ordonez; Röschen und Colas — Monſigny; Der Hausfreund, Lucile, Die abgeredete Zauberei, Sylvain — Grétry; Die Kinder der Natur — Aſpelmayer; Da iſt nicht gut zu rathen — Bartha; Frühling und Liebe — Ulbrich; Robert und Kalliſte — Guglielmi; Medea (Melodram) — Benda; Der Liebhaber von 15 Jahren — Martini.

1779.

Anton und Antoinette — Goſſec; Der verſtellte Narr aus Liebe — Sacchini; Der Jahrmarkt — Benda; Die beiden Geizigen, Zemire und Azor — Grétry; Die Puce-farbenen Schuhe oder die ſchöne Müllerin — Umlauf; Julie — Dezède; Die Liebe unter den Handwerksleuten — Gaßmann; Der Deſerteur — Monſigny.

1780.

Ariadne auf Naxos (Melodram) — Benda; Der prächtige Freigebige, Der eiferſüchtige Liebhaber — Grétry; Der adelige Tagelöhner — Bartha; Was erhält die Männer treu? — Ruprecht; Die Kolonie — Sacchini; Claudine von Villabella — v. Becke; Der Faßbinder — Philidor; Die Pilgrimme von Mekka — Gluck; Die verfolgte Unbekannte (a. d. ital.) — Anfoſſi.

1781.

Die Freundſchaft auf der Probe, Die unvermutheten Zufälle — Grétry; Die Wildſchützen —?; Der Sklavenhändler von Smyrna — Holly; Andromeda und Perſeus (Schauſpiel mit Muſik) — Zimmermann; Adraſt und Iſidore oder: die Nachtmuſik, Die Rauchfangkehrer — Salieri; Die eingebildeten Philoſophen (a. d. ital.) — Paiſiello; Die Wäſchermädchen — Zanetti; Die Sklavin und der großmüthige Seefahrer (a. d. ital.) — Piccini; Pyrrhus und Polixene — Winter; Iphigenie auf Tauris (23. Oct. erſte Wiener Aufführung in deutſcher Spr., 6 mal wiederholt) — Gluck; Die Pilgrimme von Mekka; *Alceste, Orpheus u. Euridice*, beide in ital. Spr. von deutſchen Sängern geſ.) — Gluck.

1782.

Alle 4 Opern von Gluck im Jan. und Febr. mehreremal wiederholt.

Das Irrlicht oder: Endlich fand er ſie — Umlauf; Der blaue Schmetterling — Ulbrich; *La contadina in corte* — Sacchini; *La Locandiera* — Salieri; **Die Entführung aus dem Serail** (16. Juli, erſte Aufführung und 11 Mal wiederholt) — Mozart.

1783.

Die unruhige Nacht (*La notte critica*, ſiehe 1768) — Gaßmann; Roſe, oder: Pflicht und Liebe im Streit — Gallus; Die betrogene Argliſt — Weigl (4. März letzte Vorſtellung). Italiäniſche Buffo-Opern-Geſellſchaft, ebenfalls im Burgtheater:

22. Apr. **La scuola de' gelosi** — Salieri.
2. Mai. **L'Italiana in Londra** — Cimaroſa.
28. Mai. **Frà i due litiganti, il terzo gode** — Sarti.
30. Juni. **Il curioso indiscreto** (mit 2 eingelegten Arien von Mozart) — Anfoſſi.
25. Juli. **Il Falegname** — Cimaroſa.
13. Aug. **Il Barbiere di Seviglia** — Paiſiello.
8. Oct. **I filosofi immaginari** (1781 deutſch) — Paiſiello.
14. Nov. **La finta principessa** — Romano.
29. Dec. **I viaggatori felici** — Anfoſſi.

1784.

25. Jan. **Il mercato di malmantile** — Bartha.
11. Febr. **La dama incognita** — Gazzaniga.
26. Apr. **I contratempi** — Sarti.
7. Mai. **Il vecchio geloso** — Felice Aleſſandri.
16. Juni. **Le vicende d'amore** — Guglielmi.
7. Juli. **La finta amante** — Paiſiello.
23. Aug. **Il Rè Teodoro in Venezia** — Paiſiello.
24. Sept. **Giannina e Bernardone** — Cimaroſa.
25. Oct. **Il marito indolente** — Ruſt.
6. Dec. **Il ricco d'un giorno** — Salieri.

Im Kärnthnerthor-Theater gab die Geſellſchaft Schikander-Kumpf eine Reihe Vorſtellungen (5. Nov. 1784 — 6. Febr. 1785). Unter den Opern und Singſpielen, meiſtens ſchon genannte Stücke, war „Die Belohnte Treue" — „Haiden" (18. und 20. Dec.).

1785.

Fortſetzung der ital. Opern im Burgtheater:

6. Apr. **La contadina di spirito** — Paiſiello.
27. Apr. **L'incontro inaspettato** — Righini.
18. Mai. **Il pittore parigino** — Cimaroſa.
1. Juni. **Gli sposi malcontenti** — Storace.
6. Juli. **La discordia fortunata** — Paiſiello.

12. Oct. **La grotta di Trofonio** — Salieri.
25. Nov. **La villanella rapita** — Bianchi (mit eingelegten Nummern von Mozart).

Wiedereröffnung des Kärnthnerthor-Theaters:

4. Aug. **Giulio Sabino,** *opera seria* — Sarti (6 mal mit Luigi Marchesi in der Titelrolle.

Das deutsche Singspiel begann am 16. Oct. und schloß Ende Febr. 1788. Bisher noch nicht gegebene Stücke waren:

Felix oder der Findling, Die schöne Arsene — Monsigny; Die drei Pächter — W. G. Becker; Die Dorfhändel, Das wüthende Heer — Ruprecht; Die Dorfdeputirten — Teyber; **Der Schauspieldirector** (1786, 11. Febr., am 7. in Schönbrunn) — Mozart; Die glücklichen Jäger, Der Ring der Liebe — Umlauf; Der lächerliche Zweikampf (a. d. ital.) — Paisiello; Der Alchymist — Schuster; Der Apotheker und der Doctor (1786, 11. Juli), Betrug durch Aberglaube, Die Liebe im Narrenhause — Dittersdorf; Robert und Hannchen — Hauke; Im Trüben ist gut fischen (a. d. ital.) — Sarti; Im Finstern ist nicht gut tappen — Schenk; Die Illumination — Kürzinger; Richard Löwenherz — Grétry.

1786.

4. Jan. **Il burbero di buon cuore** — Vinc. Martin.
11. Febr. **Prima la musica e poi le parole** (am 7. Febr. in Schönbrunn) — Salieri.
20. Febr. **Il finto cieco** — Gazzaniga.
1. Mai. **Le nozze di Figaro,** *opera buffa* (da Ponte) — Mozart.
15. Mai. **Il trionfo delle donne** — Anfossi.
12. Juli. **Il Demogorgone, ovvero: Il filosofo confuso** — Righini.
1 Sept. **Le gare generose** — Paisiello.
17. Nov. **Una cosa rara,** *ossia: Belezza ed onestà* (da Ponte) — Martin.
27. Dec. **Gli equivoci,** *dr. buffo* — Storace.

1787.

24. Jan. **Democrito corretto** — Dittersdorf.
9. Apr. **L'Inganno amoroso** — Guglielmi.
7. Mai. **Le trame deluse** — Cimarosa.
25. Mai. **Lo stravagante inglese** — Bianchi.
1. Oct. **L'arbore di Diana** (da Ponte) — Martin.
16. Nov. **L'amore costante** — Cimarosa.

1788.

8. Jan. **Axur rè d'Ormus** (Umarbeitung d. Oper Tarare) — Salieri.
26. März. **L'amore costante** — Cimarosa.
23. Apr. **La modista raggiratrice** — Paisiello.
7. Mai. **Il dissoluto punito, ossia: Il Don Giovanni,** *op. buffa* (da Ponte) — Mozart (erste Aufführung in Prag 1787, 29. Oct.)

2. Juni. **Le gelosie fortunate** — Anfoſſi.
15. Juli. **Gli amanti canuti** — Anfoſſi.
10. Aug. **Il fanatico burlato** — Cimaroſa.
10. Sept. **Il talismano** (Goldoni) — Salieri.
14. Nov. **Il pazzo per forza** — Weigl.

1789.

11. Febr. **Il pastor fido** (da Ponte) — Salieri.
4. März. **L'ape musicale** —?
12. Mai. **I due supposti conti** — Cimaroſa.
15. Juni. **Il falegname** (mit vielen Verbeſſerungen) — Cimaroſa.
6. Sept. **I due Baroni** — Cimaroſa.
11. Dec. **La cifra** — Salieri.

1790.

26. Jan. **Così tan tutte ossia: La scuola degli amanti,** *op. buffa* (da Ponte) — Mozart.
13. Apr. **Nina, ossia: La pazza per amore** — Paiſiello.
24. Mai. **La pastorella nobile** — Guglielmi.
13. Aug. **La quacquero spiritosa** — Guglielmi.
15. Sept. **La caffettiera bizzarra** — Weigl.
13. Nov. **La Molinara** — Paiſiello.

Berichtigungen und Zusätze.

Band I (resp. I., erster Halbband):

Seite 3, Anm. 4, Zeile 2, lies: Picha.
„ 33, Anm. 10, Zeile 10, lies: Zächer.
„ 48, Zeile 12, lies: 1697.
„ 85, Zeile 22, lies: 16. Mai 1767.
Zeile 23, lies: Affliſio (dito S. 146).
„ 86, Zeile 17, lies: 1767.
„ 114, Zeile 23, lies: von **Sachſen** Hildburghauſen.
„ 116, Zeile 19, lies: (1759, Nr. 23.)
„ 136, Anm. 4: Seit 1881 in Beſitz der „Wiener Verſicherungsgeſellſchaft".
„ 144, Zeile 8, lies: machte ihn.
„ 191, Anm. 19, Zeile 6, lies: (Graf Rudolph, geb. 1801, geſt. 22. Sept. 1881.)
„ 204, Anm. 5, Zeile 3, lies: 1783.
„ 206, Zeile 28, lies: 1711.
„ 208, Zeile 16, lies: In Ermangelung eines männlichen Erben.
„ 232, Zeile 17, lies: Kalocſa.
Zeile 28, lies: prangte.
„ 244, Zeile 27, lies: *Accurrite* (dito S. 245, Anm. 38).
„ 259, Zeile 31, lies: dreiſätzig.
261, Über Luigi Tomaſini (Vater) ſiehe Bd. II. S. 17.
„ 263, Zeile 28, lies: ſein Sohn Aloyſius. Zeile 31, lies: Luigi (Aloyſius) Tomaſini. Die beiden Söhne Tomaſini's, Luigi (Aloyſius) und Anton ſind hier irrthümlich verwechſelt und ineinander verkettet. Luigi d. ä. heirathete ohne des Fürſten Wiſſen die Sängerin Sophie Groll (Croll); beide wurden ſofort entlaſſen und traten in die herzogl. Mecklenb.-Strel. Kapelle, L. als Concertmeiſter. 1812 gaben ſie in Berlin ein Concert, in dem Luigi Beethoven's Concert „mit vieler Fertigkeit und Kraft" ſpielte; ſeine Frau, eine Schülerin Righini's wird ſehr gelobt. 1814 gab L. in Wien im Kärnthnerthor-Theater ein Concert, fand aber keinen Beifall. Von da an iſt er verſchollen. Beide Söhne wurden 1796 in die fürſtl. Eſterh. Kapelle aufgenommen. Anton wurde 1811 Dirigent bei der 2., 1820 bei der 1. Violine und ſtarb 1824. Hiernach iſt der Abſatz Luigi Tomaſini zu berichtigen. Haydn's Votum aber (S. 264, Zeile 20) bezieht ſich auf Luigi.

Seite 268 und 269, über die Familie Elßler:

Seite 268, Zeile 24, lies: nach dem Tode des Vaters (1782).

„ 269, Zeile 32, einzuſchalten nach 1800: wurde 1823 bei den P. P. Franziskanern in Wien als Frater eingekleidet und ſtarb zu Lanzendorf. Johann, geb. 31. Jan. 1802, wurde Chordirector ꝛc.

„ 326, Anm. 91, Zeile 2, lies: C. Ph. Em. Bach.

„ 328, Zeile 4, lies: mit keinen Kunſtgriffen.

„ 342, Zeile 26, lies: ſei das erwähnte Quartett.

„ 346, Zeile 6, lies: *originaux.*

„ 349, Zeile 18, lies: vor (1 Concert

„ 354, Zeile 3, lies: nur drei, in F-, G- und D-dur.

„ 359, Tempo zu *Agnus Dei* lies: *Adagio.*

„ 361, Zeile 18, lies: *pieno.*

„ 362: bei der them. Angabe der Meſſe D-moll zu ergänzen: *a capella.*

„ 381. Wegen Haydn's Autobiographie vergl. Bd. I. S. 75.

Anhang. Stammtafel der Familie Haydn, rechts, untere Rubrik bei A. Kinder der A. M. Fröhlich: Anna Katharina, lies: verm. 5. Juli 1759.

Band II (reſp. I., zweiter Halbband):

Seite 4, Anm. 2, Zeile 2 lies: die Abkürzung Band (Bd.) I.

„ 67, Zeile 15—16, lies: (g. 1. 2. 3.)

„ 87, nach Zeile 12 einzuſchalten: 1 Sonate für Clavier mit Violinbegl. (g. 4.)

„ 88, Zeile 29, lies: zum ewigen Bunde.[3]

„ 105, Zeile 17, lies: des Herzogs.

„ 140, Anm. 12[a], vergl. Brief Mozart's, 16. Dec. 1780; dito L. Mozart über Eſſer (O. Jahn, Mozart, I. 326).

„ 169, Zeile 7, lies: Symphonie.

„ 187, Zeile 31, einzuſchalten nach — I. Theil: (o. 1—12.)

„ 189, Zeile 1, lies: Nr. 8. 9 10.

„ 205, Zeile 25, lies: *Lieder* (o. 13—24).

„ 206, Zeile 33, einzuſchalten nach — $^2/_4$: (o. 25.)

„ 210, Anm. 18. Nr. 1. 2. 3. . . . . reſp. Nr. 13—16, 20—23.

„ 210, Zeile 25: Es war das bekannte D-moll Concert (Köchel 466), das Mozart in Gegenwart des Vaters ſpielte.

„ 223, Zeile 9, zu ſtreichen: (n. 5.)

„ 234, Zeile 11, Zuſatz nach „Abſchiedslied": (o. 26.)

„ 250, Zeile 6, Zuſatz nach — „Erden": (o. 27.)
Zeile 11, Zuſatz nach „Abſchiedslied": (o. 26.)

„ 253. Einzuſchalten nach — Opern: Marionetten-Theater.

Chronologisch-Thematisches Verzeichniss

der in den Jahren 1766–1790 entstandenen

Tonwerke Joseph Haydn's

nach den folgenden Rubriken:

A. INSTRUMENTAL.

a. Symphonien.— b. Ouverturen.— c. Divertimenti.—

d. Streichquartette.— e. Concerte.— f. Claviersonaten.—

g. Claviersonaten mit Violine.— h. Clavier-Trios.—

i. Clavierconcerte.— k. Kleinere Clavierstücke.

B. VOCAL.

l. Messen.— m. Kleinere Kirchenmusikstücke.—

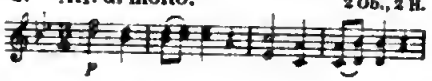
n. Einstimmige Cantaten, Arien.— o. Lieder und Gesänge.

A. INSTRUMENTAL.

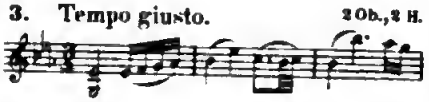
a. Symphonien.

1. Violin conc., Vell. obl., Contrab. Solo, Bass cont., Fl. solo, 2 Ob., Fag. obl., 2 Hör. Adagio. Allegro.

2. All° di molto. 2 Ob., 2 H.

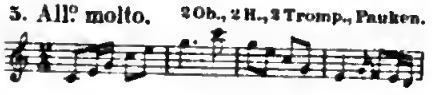


3. Tempo giusto. 2 Ob., 2 H.



4. Presto. 2 Ob., 2 H.

5. All° molto. 2 Ob., 2 H., 2 Tromp., Pauken.

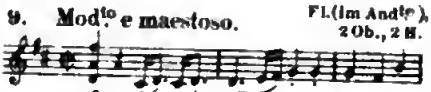


6. All° molto. 2 Ob., 2 H.

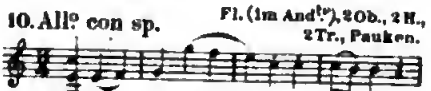
7. All° assai. 2 Ob., 2 H. in G., 2 H. in B.

8. Allegro. 2 Ob., Fag., 2 H.

9. Mod^to e maestoso. Fl. (im And^te), 2 Ob., 2 H.

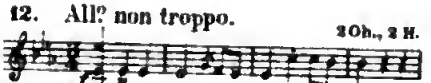


10. All° con sp. Fl. (im And^te), 2 Ob., 2 H., 2 Tr., Pauken.

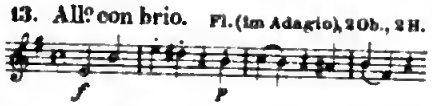


11. All° assai. 2 Ob., Fag., 1 H. in A., 1 H. in E.

12. All° non troppo. 2 Ob., 2 H.

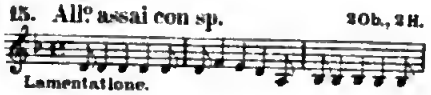


13. All° con brio. Fl. (im Adagio), 2 Ob., 2 H.



14. Vivace. 2 Ob., 2 H.

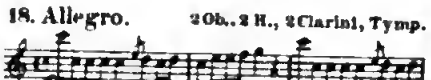
15. All° assai con sp. 2 Ob., 2 H.



16. All° mod^to 2 Ob., 2 H. in G. u. D.

17. All° assai e con brio. 2 Ob., 1 H. in C., 1 H. in Es.

18. Allegro. 2 Ob., 2 H., 2 Clarini, Tymp.

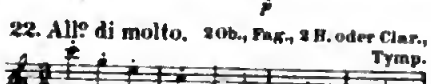


19. Adagio maestoso. 2 Ob., 2 H. All° di molto.

20. Adagio. 2 Ob., 2 H.

21. Adagio. 2 Ob., 2 H., 2 Clarini, Tymp. Presto.

22. All° di molto. 2 Ob., Fag., 2 H. oder Clar., Tymp.

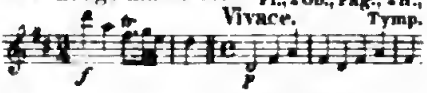


23. All° molto. 2 Ob. obl., 2 H. obl.

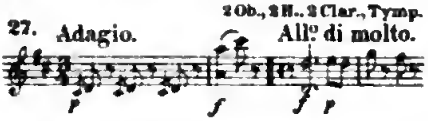
24. All° vivace. 2 Ob. obl., 2 H. obl.

25. Presto. 2 Ob., 2 H.

26. Largo maestoso. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H., Vivace. Tymp.



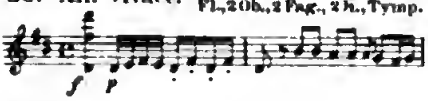
27. Adagio. 2 Ob., 2 H., 2 Clar., Tymp. All° di molto.



28. Allegro. 2 Ob., 2 H.

29. Adagio. 2 Ob., 2 H., Tymp. Presto.

30. All° vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 h., Tymp.

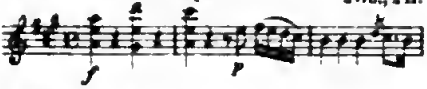


31. Allegro. Fl. obl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

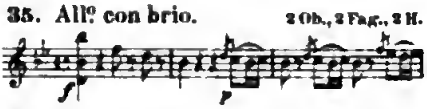
32. Presto. Fl. (im And^te), 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

33. All° con sp. 2 Ob., 2 H.

34. Vivace con sp. 2 Ob., 2 H.

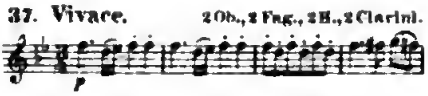


35. All° con brio. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



36. Vivace con brio. Fl. obl., 2 Ob., Fag., 2 H., 2 Clar., Tymp.

37. Vivace. 2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clarini.



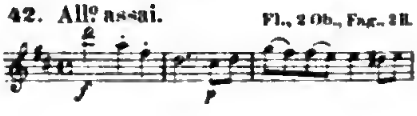
38. Presto. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

39. Vivace. 2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clarini, Tymp.

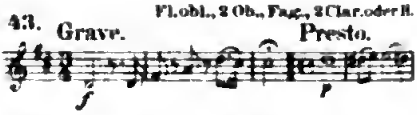
40. Adagio. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H. Allegro.

41. Adagio. Fl. obl., 2 H. in B u. F.

42. All° assai. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.

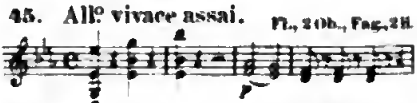


43. Grave. Fl. obl., 2 Ob., Fag., 2 Clar. oder H. Presto.



44. Allegro. Fl. obl., 2 Ob., Fag., 4 H., Violin obl.

45. All° vivace assai. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.

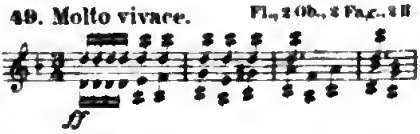


46. Allegro. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

47. Vivace. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.

48. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

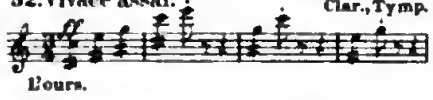
49. Molto vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



50. All° con sp. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

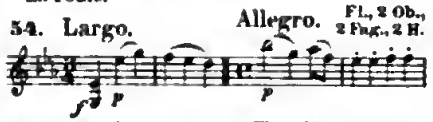
51. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

52. Vivace assai. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H., Clar., Tymp.

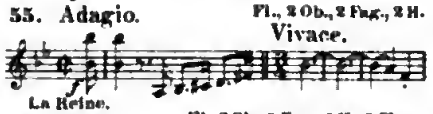


53. Con garbo. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

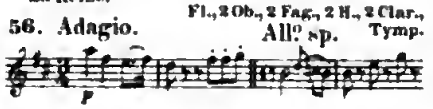
54. Largo. Allegro. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



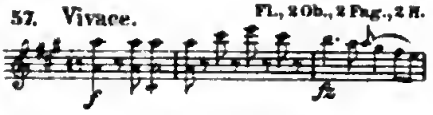
55. Adagio. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



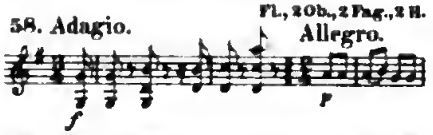
56. Adagio. All° sp. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clar., Tymp.



57. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

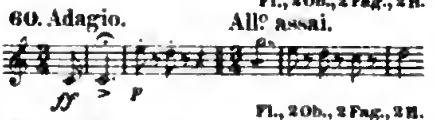


58. Adagio. Allegro. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

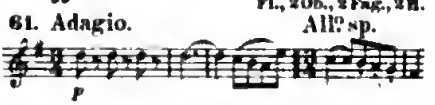


59. All° vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

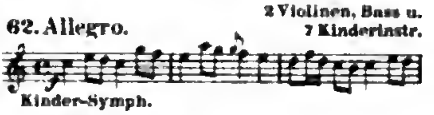
60. Adagio. All° assai. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



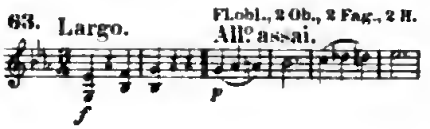
61. Adagio. All° sp. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



62. Allegro. 2 Violinen, Bass u. 7 Kinderinstr.

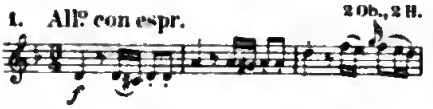


63. Largo. All° assai. FlObl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



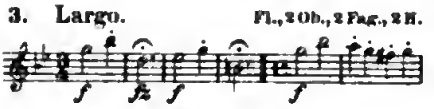
b. Ouverturen.

1. All° con espr. 2 Ob., 2 H.

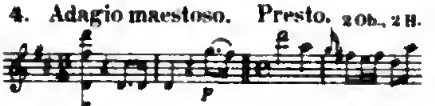


2. Presto. 2 Ob., 2 H.

3. Largo. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



4. Adagio maestoso. Presto. 2 Ob., 2 H.



5. Presto. 2 Ob., 2 H.

6. Presto. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

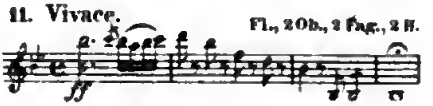
7. Allegro. 2 Ob., 2 H.

8. Largo. All° molto. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

9. Presto. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

10. Vivace assai. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

11. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

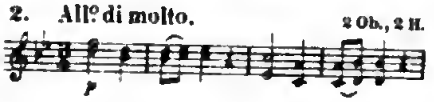


A. INSTRUMENTAL.

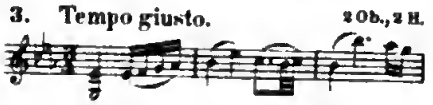
a. Symphonien.

1. Adagio. Violin conc., Vcll. obl., Contrab. Solo, Bass cont., Fl. solo, 2 Ob., Fag. obl., 2 Hör. Allegro.

2. All° di molto. 2 Ob., 2 H.

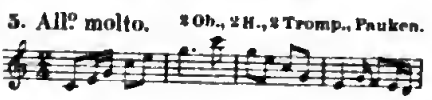


3. Tempo giusto. 2 Ob., 2 H.



4. Presto. 2 Ob., 2 H.

5. All° molto. 2 Ob., 2 H., 2 Tromp., Pauken.

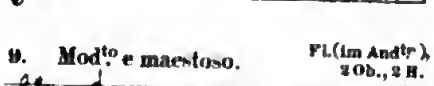


6. All° molto. 2 Ob., 2 H.

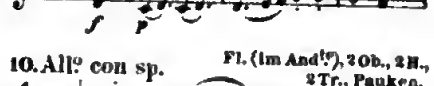
7. All° assai. 2 Ob., 2 H. in G., 2 H. in B.

8. Allegro. 2 Ob., Fag., 2 H.

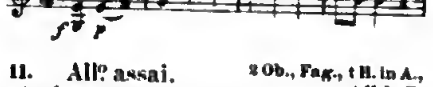
9. Mod^to e maestoso. Fl. (im And^te), 2 Ob., 2 H.



10. All° con sp. Fl. (im And^te), 2 Ob., 2 H., 2 Tr., Pauken.

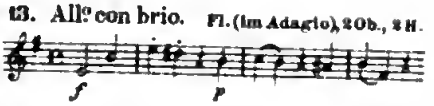


11. All° assai. 2 Ob., Fag., 1 H. in A., 1 H. in E.



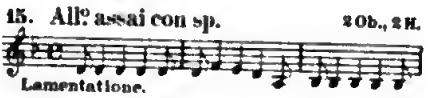
12. All° non troppo. 2 Ob., 2 H.

13. All° con brio. Fl. (im Adagio), 2 Ob., 2 H.



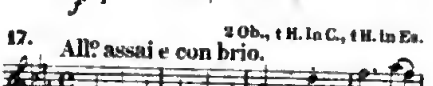
14. Vivace. 2 Ob., 2 H.

15. All° assai con sp. 2 Ob., 2 H.

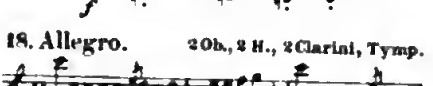


16. All° mod^to 2 Ob., 2 H. in G. u. D.

17. All° assai e con brio. 2 Ob., 1 H. in C., 1 H. in Es.



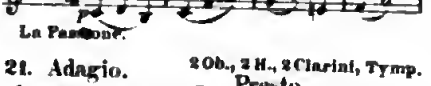
18. Allegro. 2 Ob., 2 H., 2 Clarini, Tymp.



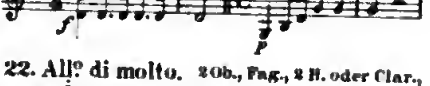
19. Adagio maestoso. 2 Ob., 2 H. All° di molto.

20. Adagio. 2 Ob., 2 H.

21. Adagio. 2 Ob., 2 H., 2 Clarini, Tymp. Presto.



22. All° di molto. 2 Ob., Fag., 2 H. oder Clar., Tymp.

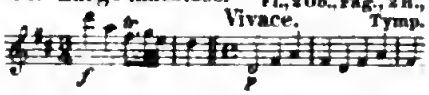


23. All° molto. 2 Ob. obl., 2 H. obl.

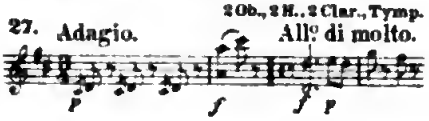
24. All° vivace. 2 Ob. obl., 2 H. obl.

25. Presto. 2 Ob., 2 H.

26. Largo maestoso. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H., Vivace. Tymp.



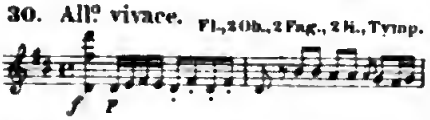
27. Adagio. 2 Ob., 2 H., 2 Clar., Tymp. All° di molto.



28. Allegro. 2 Ob., 2 H.

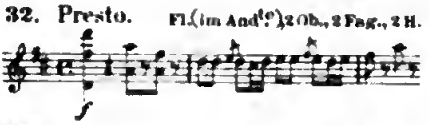
29. Adagio. 2 Ob., 2 H., Tymp. Presto.

30. All° vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H., Tymp.

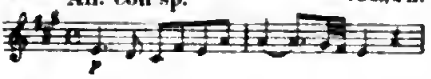


31. Allegro. Fl. obl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

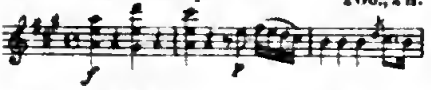
32. Presto. Fl. (im And^te), 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



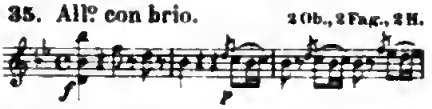
33. All° con sp. 2 Ob., 2 H.



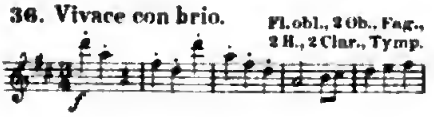
34. Vivace con sp. 2 Ob., 2 H.



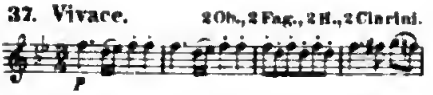
35. All° con brio. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



36. Vivace con brio. Fl. obl., 2 Ob., Fag., 2 H., 2 Clar., Tymp.



37. Vivace. 2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clarini.



38. Presto. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

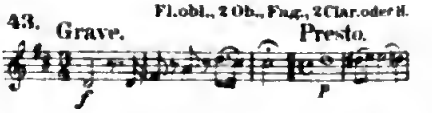
39. Vivace. 2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clarini, Tymp.

40. Adagio. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H. Allegro.

41. Adagio. Fl. obl., 2 H. in B u. F

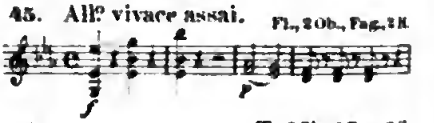
42. All° assai. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.

43. Grave. Fl. obl., 2 Ob., Fag., 2 Clar. oder H. Presto.



44. Allegro. Fl. obl., 2 Ob., Fag., 4 H., Violin obl.

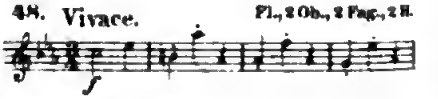
45. All° vivace assai. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H.



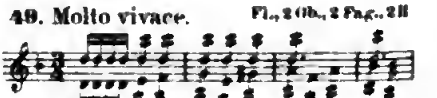
46. Allegro. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

47. Vivace. Fl., 2 Ob., Fag., 2 H

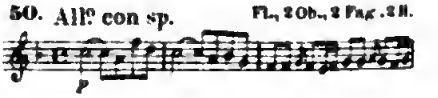
48. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



49. Molto vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H



50. All° con sp. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.



51. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

52. Vivace assai. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H., Clar., Tymp.

L'ours.

53. Con garbo. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

La Poule.

54. Largo. Allegro. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

55. Adagio. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H. Vivace.

La Reine.

56. Adagio. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H., 2 Clar., Tymp. All° sp.

57. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

58. Adagio. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H. Allegro.

59. All° vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

60. Adagio. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H. All° assai.

61. Adagio. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H. All° sp.

62. Allegro. 2 Violinen, Bass u. 7 Kinderinstr.

Kinder-Symph.

63. Largo. Fl. obl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H. All° assai.

b. Ouverturen.

1. All° con espr. 2 Ob., 2 H.

2. Presto. 2 Ob., 2 H.

3. Largo. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

4. Adagio maestoso. Presto. 2 Ob., 2 H.

5. Presto. 2 Ob., 2 H.

6. Presto. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

7. Allegro. 2 Ob., 2 H.

8. Largo. 2 Ob., 2 Fag., 2 H. All° molto.

9. Presto. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

10. Vivace assai. 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

11. Vivace. Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

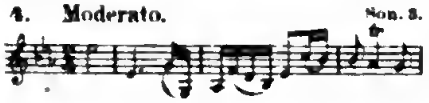
c. Divertimenti.

1. Mod^to assai. Horn, Violine, Vell.

2. Allegro. Viol. u. Viola. Sonate 1.

3. All^o mod^to Son. 2.

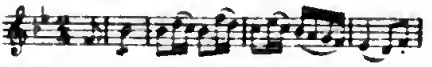
4. Moderato. Son. 3.



5. All^o mod^to Son. 4.

6. Moderato. Son. 5.

7. Andante. Son. 6.



8. Moderato. Fl., 2 V., V., Contrab., 2 H. Divertimento 1.

9. Adagio. Div. 2.

10. Adagio. Div. 3.

11. All^o mod^to Div. 4.

12. Moderato. Div. 5.

13. All^o mod^to Div. 6.

Sextetto.
14. Grazioso. Fl., Ob., Fag., V., V., B.

15. Marcia. 2 Litren, 2 Clarinetti, 2 Violen, 2 H. u. B. Notturno 1.

16. Adagio. All^o sp. Nott. 2.

17. Largo. Nott. 3.

18. All^o mod^to Nott. 4.

19. Allegro. Nott. 5.

20. Presto. Nott. 6.

21. Allegro. Nott. 7.

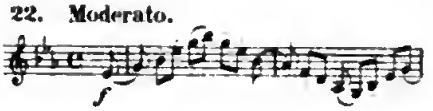
d. Streichquartette.

19.*) Presto.

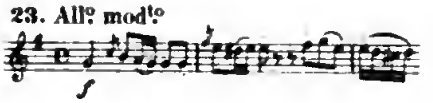
20. And.te innoc.

21. Moderato.

22. Moderato.

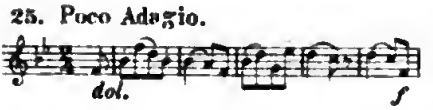


23. All.o mod.to



24. Moderato.

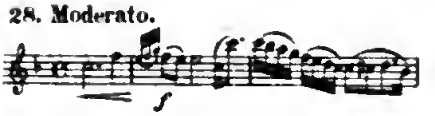
25. Poco Adagio.



26. Presto.

27. Moderato.

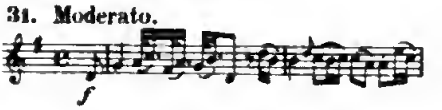
28. Moderato.



29. And.te grazioso.

30. Moderato.

31. Moderato.



32. Presto.

33. All.o molto.

34. Moderato.

35. All.o con spirito.

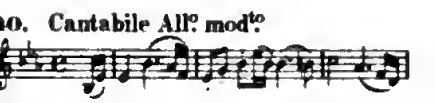
36. All.o molto.

37. Moderato.

38. Allegro.

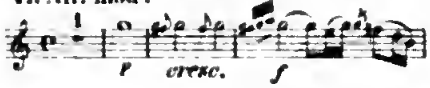
39. All.o mod.to

40. Cantabile All.o mod.to



*) Anm. Die ersten 18 Quartette siehe Bd I S 334 f

41. All.° mod.to



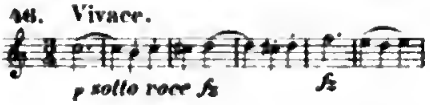
42. All.° mod.to

43. Vivace assai.

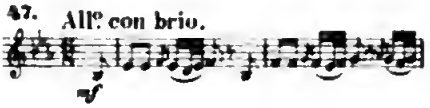
44. Vivace assai.

45. Allegro.

46. Vivace.



47. All.° con brio.



48. Spiritoso.

49. All.° mod.to

50. Allegro.

51. Vivace assai.

52. Vivace.

53. Allegro.

54. Allegro.

55. Andante.

56. All.° assai.

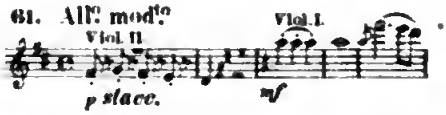
57. All.° mod.to

58. All.° spirito.

59. Vivace assai.

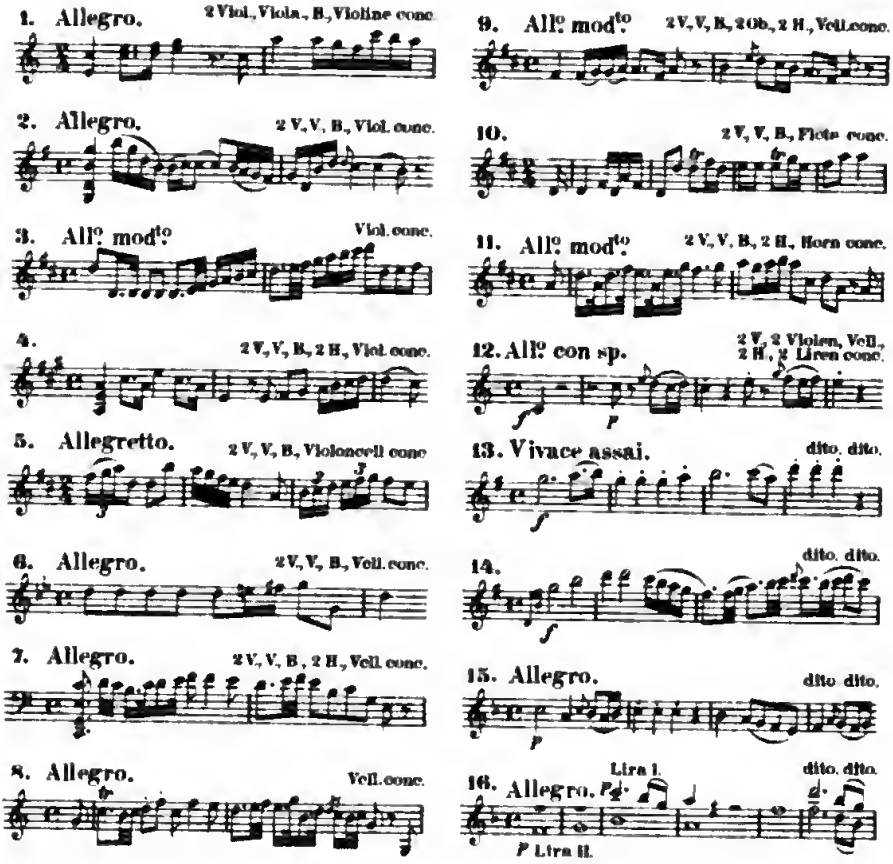
60. All.° con brio.

61. All.° mod.to

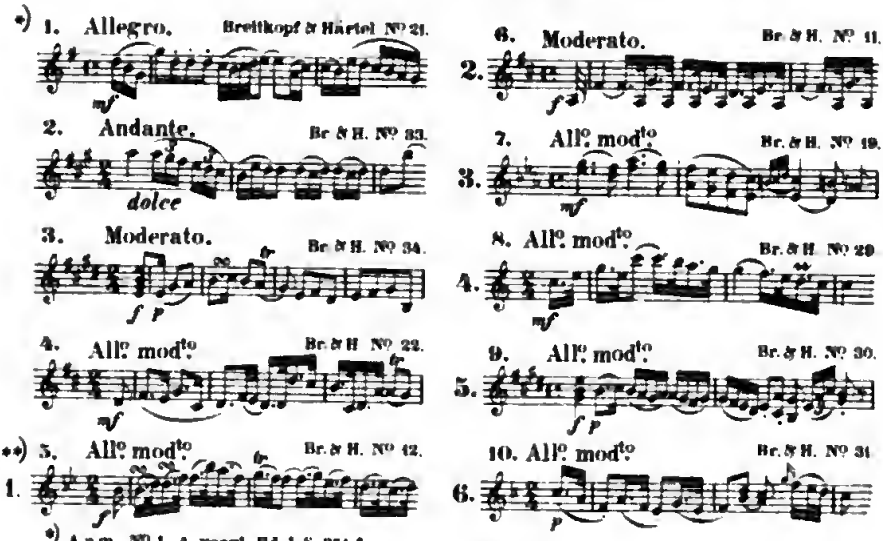


62. Allegro.

e. Concerte.

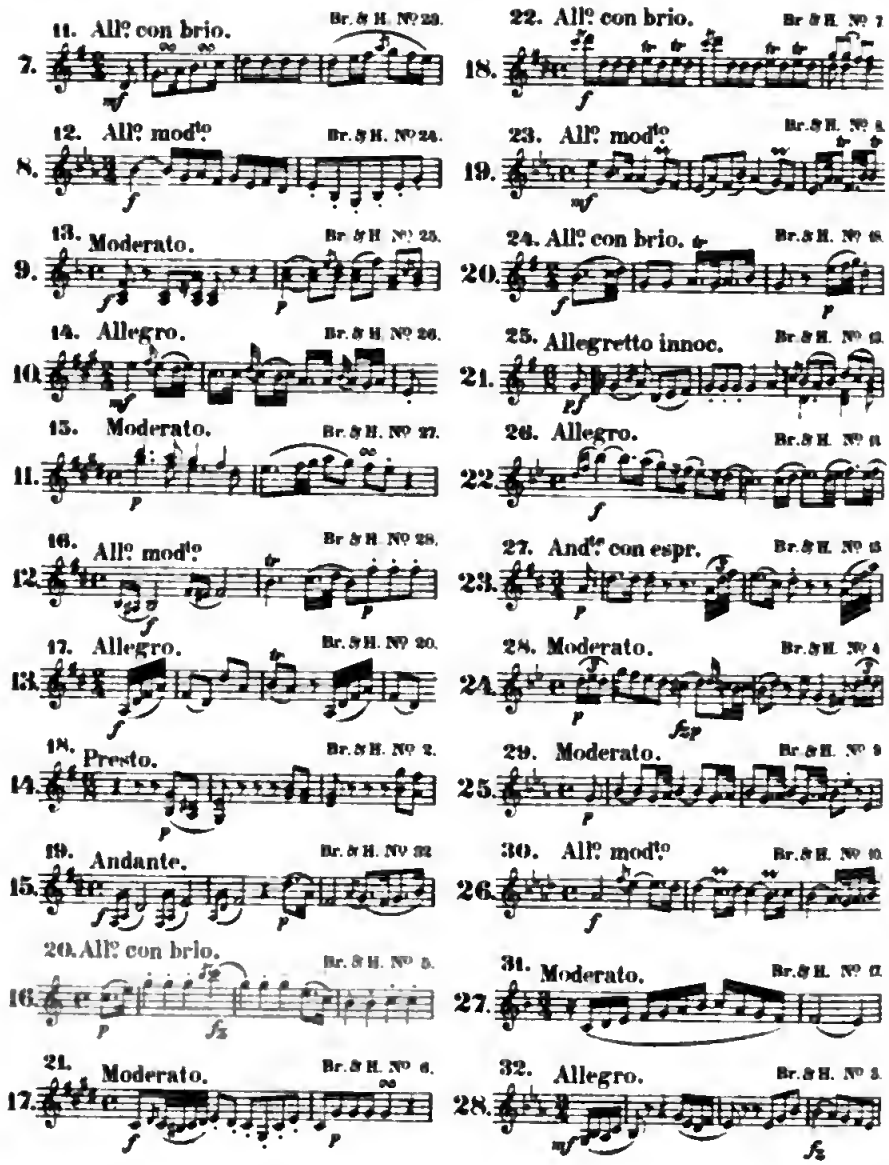


f. Claviersonaten.

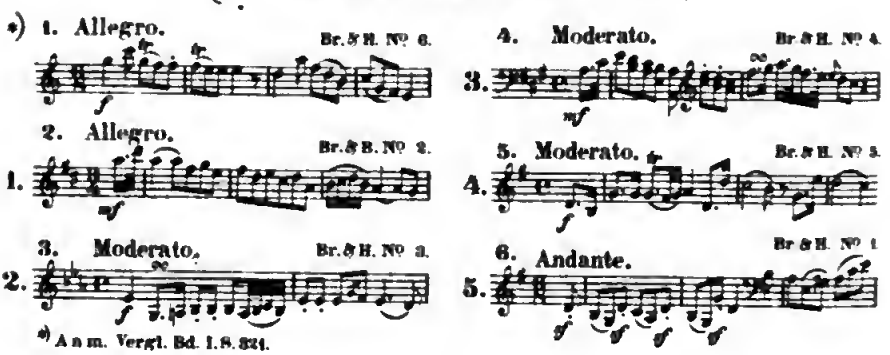


*) A. a. m. No 1–4 vergl. Bd. I S. 351 f.

**) Die Seitenzahlen weisen auf jene im Haupttexte hin.

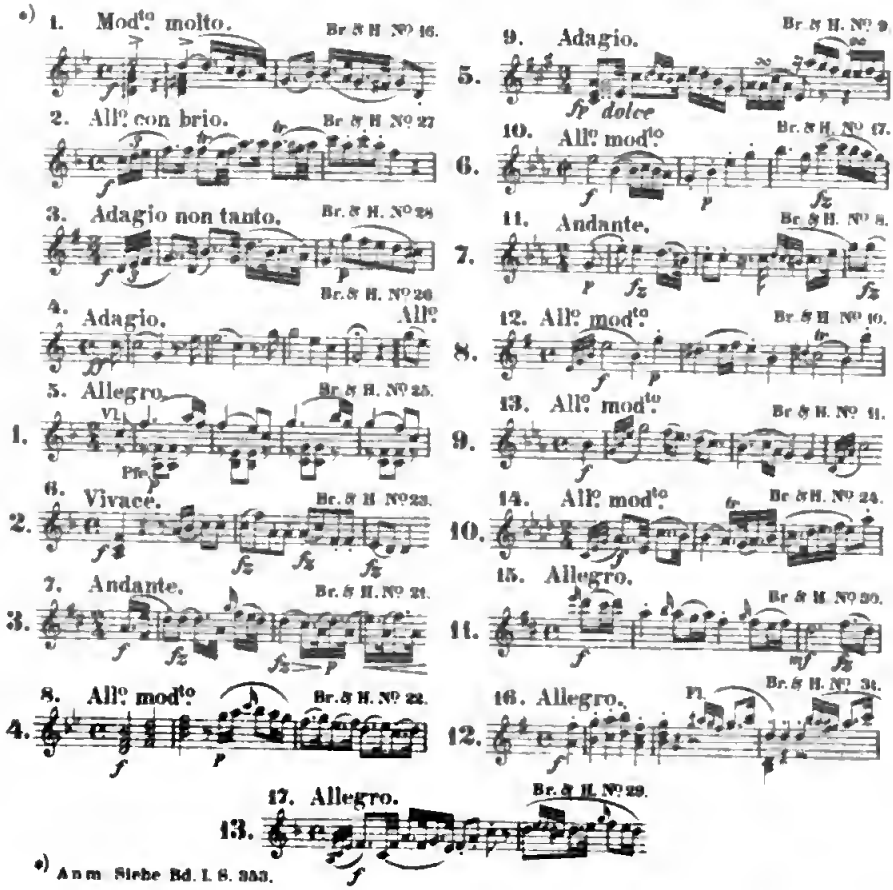


g. Claviersonaten mit Violine.



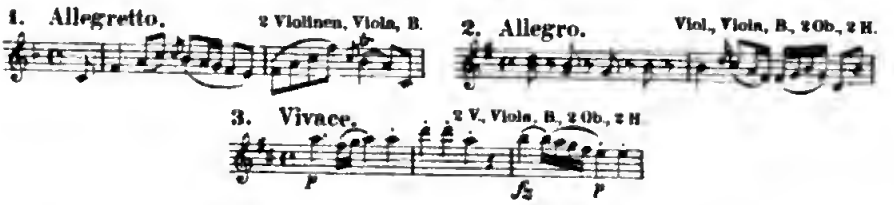
*) Anm. Vergl. Bd. I. S. 324.

h. Clavier-Trio's.

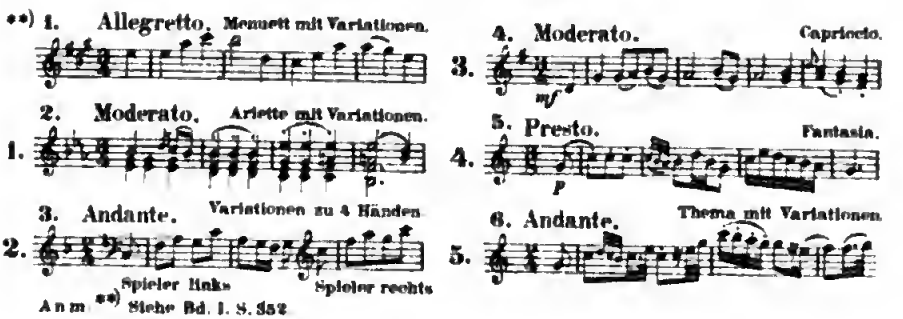


*) Anm. Siehe Bd. I. S. 353.

i. Clavierconcerte.



k. Kleinere Clavierstücke.



Anm. **) Siehe Bd. I. S. 352.

B. VOCAL.

l. Messen.

4.*) All.o mod.to

Missa solemnis ad honorem Beat. Virg. Mariae.

2 V., V., B., 2 engl. H., 2 H., 2 Tromp. Org. cone

Grosse Orgelmesse.

5. All.o mod.to

Missa St. Nicolai.

2 V., V., B., 2 Ob., 2 H., Org

6. Adagio.

Missa St. Joannis de Deo.

2 V., V., B., Org. obl.

Kleine B-Messe mit obl. Orgel.

7. Largo.

Missa S.te Caecilia

2 V., V., B., 2 Ob., 2 H., 2 Tromp., Pauk., Org.

8. Adagio.

Missa Cellensis.

2 V., V., B., 2 Ob., 2 Fag., 2 Tromp., Tymp., Org

Anm.*) N. 1. 2. 3 siehe Bd. I. S. 359, 362.

m. Kleinere Kirchenmusikstücke.

*) 1. All.o mod.to 2 V., V., B., 2 Ob., 2 Tromp., Tymp.

Rec. And.te Quartetto.

Rec. Quae admiranda res Quartett. Christus coeli atria tandit reserere.

2. All.o con sp. 2 V., V., B., 2 Ob.

Bass-Arie.

Resonant tympanae

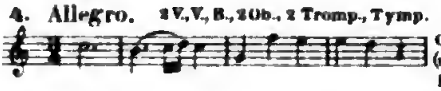
3. Andante mod.to 2 V., V., B., 2 Ob

Sopr. Alt cone Ten. B. rip

Dictamina mea.

4. Allegro. 2 V., V., B., 2 Ob., 2 Tromp., Tymp.

Motette (Chor)



O Jesu, te invocamus (urspr.: O coelites! vos invocamus.)

5. Adagio. 2 V., B., Org.

Salve Regina.

Sopr. cone., A. T. B. rip.

6. Allegretto. V., Viola obl., B., Org.

Salve Regina.

Sopr. A. T. B

7. Andante. 2 V., Org

Ave Regina.

Sopr. cone., A. T. B.

Anm.*) N. 1–4 aus der Int. Festcantate (Applausus)

8. Moderato. 2 V., Viola obl., B., 2 Ob., 2 H., Org.

Cantilena pro Adventu.

„Ein' Magd, ein' Dienerin" (Sopransolo.)

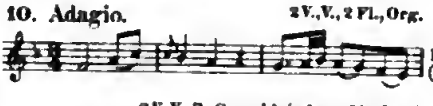
9. Adagio. 2 V., B., Org.

Aria pro Adventu.

„Mutter Gottes, mir erlaube" (Sopr., Alt.)

10. Adagio. 2 V., V., 2 Fl., Org.

Aria de Venerabilis.



Lauda Sion salvatorem (Altsolo.)

2 V., V., B., Org. obl. (oder 2 Ob., Fag.)

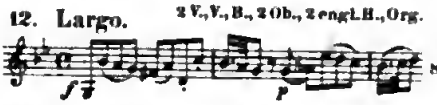
11. Adagio.

Salve Regina.

Sopr., Alt, Ten., B.

12. Largo. 2 V., V., B., 2 Ob., 2 engl. H., Org.

Stabat mater.



Soli u. 4st. Chor.

*) 13. Poco All° Fuga. All° con brio.

Offertorium. (Chor.)

Audi clamorem nostrum
Fuga: Auffer bella et pacem da tuo populo.

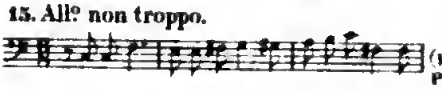
14. All° mod^to

Offertorium. (Sturmchor.)

Insanae et vanae curae (Des Staubes eitle Sorgen)

15. All° non troppo.

Offertorium. (Chor.)

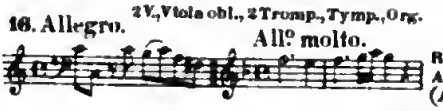


(Hallelujah! seinem Namen sei Preis und Ehre.)

16. Allegro. 2 V., Viola obl., 2 Tromp., Tymp., Org.

All° molto.

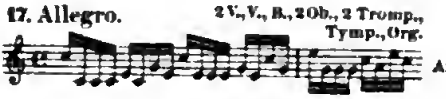
Motetto de tempore.



Recit: Super flumina
All° molto: Agitatos perturbatos
(Altoconc., S., T., B. rip.)

17. Allegro. 2 V., V., B., 2 Ob., 2 Tromp., Tymp., Org.

Offertorium. (Chor.)



Animae Deo gratae

18. Allegro. 2 V., Vcll. conc., B., 2 Tromp., Tymp., Org.

Regina coeli.

2 Sopr. conc., A., T., B.

19. Allegro. 2 V., 2 Tromp., Tymp., Org.

Motetto de tempore. (Chor.)

Salus et gloria et virtus

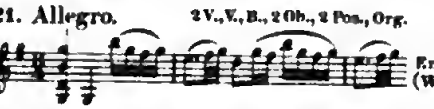
20. Allegro. B., 2 Ob., Org.

Offertorium. (Chor.)

Ad aras convolate

21. Allegro. 2 V., V., B., 2 Ob., 2 Pos., Org.

Hymne. (Chor.)



Ens aeternum attende votis (Walte gnädig, ew'ge Liebe)

Anm. *) N° 13–15 aus dem Oratorium „Tobias"

II. Einstimmige Cantaten, Arien.

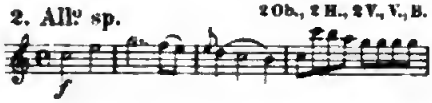
Cantate. (Sopr.)

1. Adagio. Fl., 2 Ob., 2 H., 2 V., V., B.

Rec.: Ah come il core mi palpita nel seno.
Adagio: Ombra dell idol mio

Aria. (Sopr.)

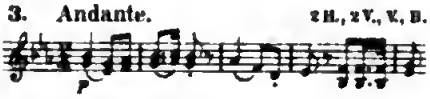
2. All^o sp. 2 Ob., 2 H., 2 V., V., B.



Or vicina a te mio cuore
(Einlage in L'incontro impr.)

Aria. (Sopr.)

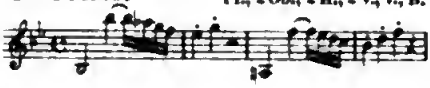
3. Andante. 2 H., 2 V., V., B.



Dice benissimo, chi si marita
(Einlage in La scuola de Gelosi von Salieri.)

Aria. (Tenor.)

4. Presto. Fl., 2 Ob., 2 H., 2 V., V., B.



Ah tu non senti amico
(Einlage in Ifigenia in Tauride von Traetta.)

Deutschlands Klage
auf den Tod Friedrichs des Grossen.
(Sologesang mit Begl. des Baryton.)

4^a

Er ist nicht mehr! Tön' trauernd Baryton.

Aria. (Bass.)

5. Andantino. 2 V., V., B., 2 Ob., 2 H.

Un cor si tenero

Aria. (Sopr.)

6. Adagio.

Dica pure chi vuol dire
(Einlage in Una cosa rara von V. Martin.)

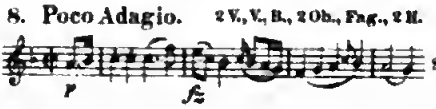
Aria. (Sopr.)

7. Andante.

Signor voi sapete
(Einlage in Una cosa rara von V. Martin.)

Aria. (Sopr.)

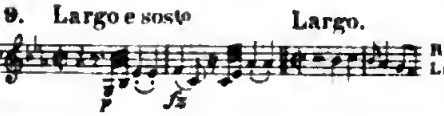
8. Poco Adagio. 2 V., V., B., 2 Ob., Fag., 2 H.



Se tu mi sprezzi, ingrata

Arianna a Naxos
(Cantata.)

9. Largo e sosto Largo.



Rec.: Tesco mio ben
Largo: Dove sei mio bel tesoro

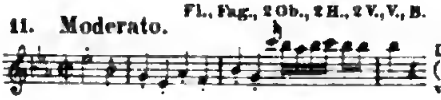
Aria. (Sopr.)

10. Adagio. 2 V., V., B., 2 Ob., 2 Fag., 2 H.

Infelice sventurata

Aria. (Tenor.)

11. Moderato. Fl., Fag., 2 Ob., 2 H., 2 V., V., B.



Da che penso a maritarmi
(Einlage zu L'amor artigiano von Fl. Gassmann.)

O. Lieder und Gesänge.

1. Adagio.

Das strickende Mädchen.

2. Allegretto.

Cupido.

3. Andante.

Der erste Kuss.

4. Allegretto.

Eine sehr gewöhnliche Geschichte.

5. Adagio.

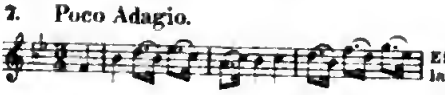
Die Verlassene.

6. Vivace.

Der Gleichsinn.

7. Poco Adagio.

An Iris.



8. Allegro.

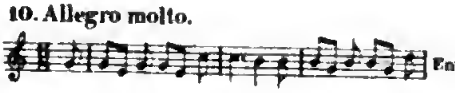
An Thyrsis.

9. Adagio.

Trost unglücklicher Liebe.

10. Allegro molto.

Die Landlust.



11. Adagio.

Liebeslied.

12. Allegretto.

Die zu späte Ankunft der Mutter.

13. Andante.

Warnung an Mädchen.

14. Allegretto.

Ernst u. Scherz. Lachet nicht Mädchen

15. Moderato.

An die Geliebte. O liebes Mädchen höre mich

16. Allegretto.

Lieb um Liebe. Wüst' ich dass du mich lieb

17. Adagio.

Gebet zu Gott. Dir nah' ich mich, nah mich dem Throne.

18. Un poco Andte

Frohsinn u. Liebe. Auch die sprödeste der Schönen

19. Adagio cantabile.

Trauergesang. O! fliess ja wallend, fliess in Zähren

20. Allegretto.

Zufriedenheit. Ich bin vergnügt, will ich was mehr

21. Largo.

Das Leben ist ein Traum. Das Leben ist ein Traum

22. Andante.

Lob der Faulheit. Faulheit, endlich muss ich dir

23. Cantabile.

Minna. Schon fesselt Lieb' u. Ehre mich

24. Largo.

Am Grabe meines Vaters. Hier sein Grab bei diesen stillen Hügeln.

25. Andante.

Der schlaue Pudel. Die ganze Welt will glücklich sein

26.

Abschiedslied für Frau v. Genzinger Nimm dies kleine Angebinde

27.

Trachten will ich nicht auf Erden

Mus 3091.80.5
Joseph Haydn
Loeb Music Library
BDB 629
3 2044 041 129 719

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

JUN 2 3 1997

FEB 1 0 2006

Digitized by Google